LITERATURA

UNIVERSITAS

«POR UN ANFIBIO SENDERO...»

LOS ESPACIOS SIMBÓLICOS DE FEDERICO GARCÍA LORCA

JAVIER SALAZAR RINCÓN



PPU

«POR UN ANFIBIO SENDERO...»

Los espacios simbólicos
de Federico García Lorca

JAVIER SALAZAR RINCÓN

«POR UN ANFIBIO SENDERO...»

Los espacios simbólicos de Federico García Lorca

UNIVERSITAS-76



PPU
Barcelona, 1998

Para la publicación de este libro, la editorial y el autor han recibido una de las Ayudas a la creación literaria de la Dirección General del Libro y Bibliotecas del Ministerio de Cultura.

Colección: UNIVERSITAS-76

Serie: Literatura y Pensamiento
Dirigida por: Adolfo Sotelo Vázquez

Primera edición, 1998

ISBN: 84-477-0637-0

Dep. Legal: L-194-1998

Impreso por: Poblagràfic, S.L. Av. Estació, s/n. Pobla de Segur (Lleida)

A Jordi y a Javi

El origen de este trabajo está en mis frecuentes contactos con la poesía contemporánea española a través de la enseñanza, y más concretamente en una charla sobre «Mitos y símbolos en la poesía de Lorca» que tuve oportunidad de dar en febrero de 1985, dentro del III Seminario de Estudios Humanísticos organizado por el Instituto de Bachillerato «Joan Brudieu» de La Seu d'Urgell.

Desde esa fecha, y hasta el otoño de 1991, trabajé en la elaboración del estudio sobre el lenguaje simbólico de García Lorca que ahora presentamos abreviado, por razones editoriales y para facilitar su lectura, y para cuya realización recibí en 1990 una de las Ayudas a la creación literaria que anualmente concede la Dirección General del Libro y Bibliotecas del Ministerio de Cultura, lo cual agradezco, pues fue un importante estímulo para concluir este libro.

También quiero agradecer la ayuda y las facilidades que me han prestado las siguientes instituciones: Biblioteca de Catalunya (Barcelona); Biblioteca Nacional (Madrid); Biblioteca Pública de «La Caixa» (La Seu d'Urgell); Centro de Información y Documentación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid); Fundación Federico García Lorca (Madrid), y especialmente su secretario, Manuel Fernández Montesinos; Instituto de Bachillerato «Joan Brudieu» (La Seu d'Urgell); Centro Asociado de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (La Seu d'Urgell); así como las personas que cito a continuación, con el deseo de no olvidar a nadie: Karin Godde, Àngel Joval, Juan Mingorance, Jordi Salazar, Maura Walsh, y especialmente mi mujer, Teresa, que ha colaborado con enorme paciencia en la recopilación de datos y en el trabajo de mecanografiado y revisión del texto.

La Seu d'Urgell, 16 de julio de 1994

INTRODUCCIÓN

Este trabajo pretende acercar al lector a una de las parcelas más fascinadoras de la literatura española del siglo XX: el origen, la disposición y el significado de los símbolos en la obra de Federico García Lorca[1].

Es cierto que Lorca es el autor español contemporáneo más leído y comentado en todo el mundo, y los estudios y ensayos acerca de su figura son ya tan numerosos, que cualquier intento de aportar algo nuevo sobre el artista y su obra, ha de parecer a primera vista un esfuerzo redundante. Descubrimos, sin embargo, al examinar muchos de estos títulos, que la mayor parte de la bibliografía lorquiana[2] está compuesta por estudios biográficos de extraordinario interés, pero en los que la obra queda oscurecida ante el hombre y su arrolladora personalidad; por semblanzas y recuerdos de amigos y conocidos; obritas de urgencia, escritas con motivo de la muerte del poe-

1. Mientras no se indique lo contrario, las citas de Federico García Lorca corresponden a sus *Obras completas*, recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, edición del cincuentenario, 1986, 3 vols. Después de cada cita indicamos entre paréntesis la obra mediante una sigla, a continuación el volumen con números romanos, y las páginas en numeración arábiga. Al final del trabajo puede verse la relación completa de siglas y abreviaturas utilizadas.

2. Véase Joseph L. Laurenti y Joseph Siracusa, *Federico García Lorca y su mundo: Ensayo de una bibliografía general*, Metuchen, New Jersey, The Scarecrow Press, 1974, págs. 124-250; y Francesca Colecchia (ed.), *García Lorca. A Selectively Annotated Bibliography of Criticism*, New York & London, Garland Publishing, 1979. Estas obras pueden completarse con las referencias bibliográficas incluidas en la *Garcia Lorca Review* (New York) entre 1973 y 1983, y con la «Bibliografía lorquiana reciente» que Andrew A. Anderson publica desde 1987 en el *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, además de con los repertorios bibliográficos incluidos en otras revistas especializadas.

ta; síntesis y ensayos divulgativos; ediciones de textos raros o inéditos; multitud de artículos y estudios breves sobre algún aspecto parcial de la obra lorquiana, repartidos en innumerables publicaciones, a menudo difícilmente localizables; y también por unos cuantos estudios de conjunto sólidamente construidos, a través de los cuales podemos obtener un conocimiento suficiente del universo poético lorquiano.

Si pasamos a examinar la bibliografía referente al tema que nos ocupa[3], descubrimos la existencia de un conjunto de trabajos muy estimables, pero en los cuales el crítico se limita a examinar unos cuantos poemas y obras, o unos pocos símbolos, sin la exhaustividad que el estudioso y el lector interesado exigen. Algunos de estos estudios adolecen además de un cierto sectarismo teórico y metodológico, legítimo sin duda, pero que desvirtúa en ocasiones el significado de las imágenes, y frente al cual querríamos practicar un método mucho más ecléctico y amplio, ya que sólo desde una perspectiva múltiple puede abordarse la obra y la sensibilidad de un poeta de tan extraordinaria complejidad. Por todo ello, el lector hallará en las páginas que siguen frecuentes referencias a la antropología, el psicoanálisis, el folklore o la historia de las religiones, junto a ejemplos abundantes de las distintas fuentes literarias que han confluido en la obra de nuestro autor.

La lectura de la bibliografía crítica acerca de la obra de Lorca, aunque ayude a despejar numerosas incógnitas, nos produce sobre todo la impresión de hallarnos ante un extraño rompecabezas en que algunas piezas no acaban de encajar, o en el que las imágenes de la más diversa procedencia aparecen entremezcladas en un amontonamiento informe, sin que parezca existir ningún vínculo entre ellas. En nuestro estudio, por el contrario, querríamos entender la obra del poeta como una totalidad orgánicamente dispuesta, en la que cada elemento sólo adquiere sentido completo en relación con el conjunto, y todo ello con el fin de averiguar cuál es el principio organizador del universo poético lorquiano, y descubrir así el

3. Además de los títulos incluidos en la nota anterior, véase Celia S. Lichtman, «Myth and Symbolism in the Work of Federico García Lorca. Partial and Annotated Bibliography», *GLR*, V, 1977, págs. 10-26.

hilo de Ariadna que nos guíe por la complejas construcciones imaginarias de nuestro autor.

El lector que se adentra en los dramas y poemas de Lorca, encuentra pronto el eje temático que da unidad y sentido al conjunto, y con ello, el principio ordenador al que ahora mismo aludíamos. Ese tema central, muy conocido, no es otro que el enfrentamiento y la solidaridad estrecha que une al mundo de Eros y al de Thánatos, al amor y a la muerte, los cuales, a pesar de su aparente divergencia, se hallan unidos por un parentesco extraño que se resuelve, a lo largo de la producción lorquiana, en una compleja relación dialéctica de encuentros, rechazos, enlaces y afinidades que glosaremos repetidamente en los próximos capítulos.

El vehículo idóneo para expresar ese conflicto que une y enfrenta al amor y a la muerte en las páginas de Lorca, es sin duda el símbolo, y ello al menos por dos motivos: El símbolo es aquella imagen mediante la cual representamos mental o materialmente un objeto, o realidad concreta, y la asociamos a un significado o conjunto de significados de carácter abstracto, por lo que el campo de referencia predilecto de todo simbolismo suele ser lo no sensible en sus más variadas formas: lo espiritual, lo inconsciente, lo metafísico, lo religioso, lo ausente o difícil de percibir, lo inefable, lo hermético[4], de tal forma que el símbolo es, a menudo, «la epifanía de un misterio»[5]. De otro lado, aunque parezca menos nítido y preciso que el discurso conceptual, el símbolo es capaz de captar y dar a conocer la compleja multiplicidad de lo real sin deformarla, ya que la esencia del símbolo consiste, precisamente, en su capacidad para exponer simultáneamente los diversos aspectos, a menudo opuestos entre sí, de una misma realidad[6], lo cual lo convierte en un instrumento especialmente apto para expresar aquellos enigmas de la existencia en que esa *cointidentia oppositorum* aparece de manera más transparente: el nacimiento,

4. Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*, Paris, Quadrigue / P.U.F., 4ª edic., 1984, pág. 11; Olivier Beigbeder, *La simbología*, Barcelona, Oikos-Tau, col. ¿Qué sé?, 1971, págs. 5 y sigs; y Adrian Frutiger, *Signos, símbolos, marcas, señales*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, pág. 177.

5. Gilbert Durand, *ibíd.*, pág. 13.

6. Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1983, pág. 15; Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 5ª edic., 1982, pág. 30; y Olivier Beigbeder, *op. cit.*, pág. 16.

la vida, el amor, el destino del hombre, la muerte; y, en el caso que nos ocupa, para dar vida a ese mundo de fuerzas antagónicas que Federico descubre en su obra[7].

El extenso y rico uso de los símbolos por parte de nuestro autor, es fruto de un legado cercano: el movimiento simbolista, cuyo influjo en la poesía española es perceptible hasta bien entrado el siglo XX, y que Lorca recibe de manera directa, mediante sus tempranos contactos con la poesía francesa, y de forma indirecta, aunque más próxima, a través de la herencia estética del Modernismo[8]. Y sin embargo, muchas de las imágenes que Lorca utiliza sorprenden por su universalidad, y nos trasladan a ese espacio recóndito de nuestra psique, previo al discurso conceptual, en que subsisten los mitos, los símbolos, las imágenes primordiales cargadas de significación, comunes a toda la humanidad.

Jung denominó *arquetipos* a estas imágenes primordiales que constituyen el contenido básico de nuestro inconsciente colectivo[9], y que, además de surgir de manera espontánea en las fantasías y sueños nocturnos de individuos que nunca han tenido acceso a tales construcciones mitológicas por una vía consciente[10], han alimentado de manera permanente la imaginación de los artistas y de los poetas, ya que, como ha señalado Anderson Imbert:

> En cierta medida el desarrollo mental de un escritor recapitula el de toda la raza humana. Al escribir desciende a un fondo oscuro que es común a todos y de allí saca mitos que reconocemos porque también los lectores los hemos conocido en nuestros propios descensos[11].

7. Richard L. Predmore, «Simbolismo ambiguo en la poesía de García Lorca», *PSA*, LXIV, 1971, págs. 229-40.

8. Marie Laffranque, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1967, págs. 35 y sigs.

9. Carl Gustav Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidos, 1981, pág. 10.

10. Carl Gustav Jung, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Luis de Caralt Editor, Biblioteca Universal Contemporánea, 4ª edic., 1984, págs. 64 y sigs.

11. Enrique Anderson Imbert, *Métodos de crítica literaria*, Madrid, Revista de Occidente, 1969, pág. 116.

Y, de esta manera:

> El estudio de la literatura puede beneficiarse, pues, con las contribuciones de la antropología a la comprensión de los elementos no racionales de toda obra poética. La mente del escritor, excitada y tensa en el instante mismo de la creación, «regresa» psíquicamente al niño y al hombre primigenio. Tal irracionalidad, lejos de disminuir el valor estético de la literatura, lo aumenta con el valor de la verdad[12].

De otro lado, aunque la significación de las imágenes lorquianas parezca a menudo clara, pues apunta a un mismo tiempo y de forma permanente en las dos direcciones que hemos indicado —amor y vida de un lado, muerte y frustración de otro—, aún necesitamos un criterio de clasificación que nos ayude a integrar esa masa de símbolos dispersos en un conjunto ordenado y homogéneo, y para ello nada mejor que escuchar la voz del propio autor, el cual, en las notas de una conferencia que debió de dar en Nueva York y la Habana[13], nos explica que la fundamentación material de todo lenguaje poético no es otra que la de los cuatro elementos que distinguía la filosofía tradicional[14]:

> Los paisajes donde la poesía se mueve y transforma, fondos o primeros términos, están apoyados en los cuatro elementos de la naturaleza: agua, aire, tierra y fuego. De ellos parten infinitas escalas y gradaciones que llevan al número, a la luna, al cielo desierto o a la pura luz imaginada. Cuatro

12. *Ibíd.*

13. La conferencia «Escala del aire» ha sido dada a conocer por Christopher Maurer en *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, 23-24, 1986, págs. 129-30; y reproducida en la edición del cincuentenario de las *Obras Completas* del autor (*OC*, III, 334-35).

14. Véase, a propósito de la presencia de los cuatro elementos en la obra lorquiana: Egon Huber, *García Lorca. Weltbild und metaphorische Darstellung*, München, Fink Verlag, 1967, págs. 44-80; Julianne Burton, «Earth, Air, Fire and Water: Imagery and Symbols in the Tragedies of Federico García Lorca», *GLR*, III, 1975, págs. 99-116; y especialmente Manuel Alvar, «Los cuatro elementos en la obra de García Lorca», *CHA*, 433-34, julio-agosto, 1986, págs. 69-88 (reeditado en *Símbolos y mitos*, Madrid, CSIC, Biblioteca de Filología Hispánica, 1990, págs. 185-213), síntesis sugerente en la que, sin embargo, no se han tenido en cuenta algunos textos fundamentales, especialmente la conferencia titulada «Escala del aire», a la que ahora aludimos.

> mundos distintos y enemigos. Cuatro estéticas acabadas, de belleza idéntica, pero de expresiones irreconciliables. Se puede agrupar a los poetas por el elemento natural que aman o prefieren, y se puede medir su valor por el dominio con que lo expresan o su capacidad respiratoria de buceadores («Escala del aire», *OC*, III, 334).

La intuición de Lorca, sorprendente siempre, coincide en este caso con la doctrina, que servirá de guía para nuestro estudio, de Gaston Bachelard, para quien la ensoñación poética tiene siempre un fundamento material, de tal forma:

> ...que es posible fijar, en el reino de la imaginación, una *ley de los cuatro elementos* que clasifique las diversas imaginaciones materiales según se vinculen al fuego, al aire, al agua o a la tierra. Y si es verdad, como pretendemos, que toda poética debe recibir componentes —por débiles que sean— de esencia material, es esta clasificación por los elementos materiales fundamentales la que deberá emparentar con más fuerza a las almas poéticas[15].

Somos conscientes de la dificultad de numerosas imágenes lorquianas, y de lo arriesgado de la empresa que vamos a emprender, a pesar de lo cual no renunciamos a hallar el sentido exacto de cada uno de los símbolos que examinaremos, teniendo siempre en cuenta el contexto en que aparecen, y sin olvidar las opiniones de numerosos críticos que nos han precedido, así como la dilatada tradición poética anterior, popular y culta, que Lorca conoce y asimila, y en la que dichas imágenes han tenido una destacada presencia.

15. Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, México, FCE, 1978, págs. 10-11.

CAPÍTULO I
LA TIERRA

LA MADRE TIERRA

En muchos poemas del cante jondo —explica Lorca en una conferencia—, el hombre consulta a la tierra, o le comunica sus penas[1], y dando muestras «de un magnífico panteísmo» y «un profundo sentido espiritual, entrega a la Naturaleza todo su tesoro íntimo con la completa seguridad de que será escuchado» («El cante jondo. Primitivo canto andaluz», *OC*, III, 209); y este sentimiento telúrico elemental es, al parecer, una de las facetas más genuinas del carácter andaluz, según Ortega y Gasset, para quien:

> Andalucía es el único pueblo de Occidente que permanece fiel a un ideal paradisiaco de la vida [...] La vida paradisiaca es, ante todo, vida vegetal. Paraíso quiere decir vergel, huerto, jardín. Y la existencia de la planta se diferencia de la animal en que aquella no reacciona sobre el contorno. [...] la raíz de su ser sigue sumergida en esa delicia cósmica, elemental, segura, perdurable. El andaluz tiene un sentido vegetal de la existencia [...]. La unión del hombre con la tierra no es aquí un

1. Cfr.: «¿A quién le contaré yo / lo que a mí me está pasando? / Se lo contaré a la tierra / cuando me estén enterrando» (Antonio Machado y Álvarez, *Cantes flamencos*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 4ª edic., 1985, pág. 134). «Tan solamente a la tierra / le cuento lo que me pasa: / que no encuentro en este mundo / persona "e" mi confianza» (*Cante flamenco*, selección y estudio de Ricardo Molina, Madrid, Taurus, Temas de España, 2ª edic., 1986, pág. 126).

simple hecho, sino que se eleva a relación espiritual, se idealiza, y es casi un mito[2].

Las criaturas lorquianas, hondamente enraizadas en esa naturaleza primaria, e íntimamente unidas a la tierra de la que están formadas, responden perfectamente a este modelo:

> Lo que les falta en vivo intercambio de hombre a hombre viene como reemplazado por el íntimo contacto de cada uno con las fuerzas innominadas de la tierra y del cosmos. No se relacionan de tú a tú, sino por medio de un tercer elemento que les es común: su destino terreno[3].

Y es que Federico, como poeta y como hombre, sentía hacia la tierra un apego intenso, comparable sólo a la extraña fascinación que le producía el agua[4]. Vicente Aleixandre, en un bello retrato del amigo granadino publicado con motivo de su muerte[5], recordó a éste como «una remota montaña andaluza sin edad» (*OC*, II, IX), cuyos «pies se hundían en el tiempo, en los siglos, en la raíz remotísima de la tierra hispánica» (*ibíd.*). El propio Lorca, en charla con un periodista valenciano, se había definido a sí mismo como «un poeta telúrico, un hombre agarrado a la tierra, que toda creación la saca de su manantial»[6]; y en otra entrevista[7] confesaba:

> Amo a la tierra [...]. Me siento ligado a ella en todas mis emociones. Mis más lejanos recuerdos de niño tienen sabor de

2. José Ortega y Gasset, «Teoría de Andalucía», en *Obras completas*, Madrid, Alianza, 1983, 12 vols., vol. VI, págs. 117-20.
3. Christoph Eich, *Federico García Lorca, poeta de la intensidad*, Madrid, Gredos, BRH, 2ª edic., 1970, pág. 125. Véase también Edward F. Stanton, *The Tragic Myth. Lorca and «Cante jondo»*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1978, págs. 59-60.
4. Véase más adelante, págs. 73 y sigs.
5. «Federico» ha sido incluido como prólogo en las sucesivas ediciones de las *Obras completas* de nuestro autor (*OC*, II, X-XI).
6. Ricardo G. Luengo, «Conversación con Federico García Lorca», *El Mercantil Valenciano*, 15 de noviembre de 1935. Cit. por Ian Gibson, *Federico García Lorca*, Barcelona, Grijalbo, 2ª edic., 1985 y 1987, 2 vols. [1: *De Fuentevaqueros a Nueva York (1898-1929)*, 2: *De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*], vol. II, pág. 390.
7. «La vida de García Lorca, poeta», por José R. Luna, *Crítica*, Buenos Aires, 10 de marzo de 1934.

tierra. La tierra, el campo, han hecho grandes cosas en mi vida. Los bichos de la tierra, los animales, las gentes campesinas, tienen sugestiones que llegan a muy pocos. Yo las capto ahora con el mismo espíritu de mis años infantiles [...]. Mis primeras emociones están ligadas a la tierra y a los trabajos del campo. Por eso hay en mi vida un complejo agrario, que llamarían los psicoanalistas.

Sin este mi amor a la tierra, no hubiera podido escribir *Bodas de sangre*. Y no hubiera tampoco empezado mi obra próxima: *Yerma* (*OC*, III, 599-600)[8].

En efecto, en muchos dramas y poemas de Lorca, la tierra desempeña un importante papel como símbolo, trasfondo ambiental, o responsable directa de los destinos humanos[9]; y el autor se ha hecho eco, en casi todos ellos, de aquel viejísimo mito, el primero de la humanidad tal vez, según el cual la tierra es un gran organismo vivo dotado de huesos (rocas), carne (tierra), calor interior, que percibimos a través de las erupciones volcánicas, y respiración, representada por brisas y huracanes, supuestamente surgidos de las entrañas del suelo[10].

La tierra está viva, sobre todo, porque es fértil, y de su seno pueden brotar los árboles, las plantas, y también los animales y el hombre: es la gran diosa madre, de la que todo nace y se nutre; y el cielo, el dios padre que abraza a su esposa y la fecunda mediante la lluvia y el calor solar[11]. Esta hierogamia de

8. Para la pervivencia de ese conjunto de reminiscencias agrarias infantiles en la obra de Lorca, véase Manuel Durán, «Lorca: From Child to Poet», en C. Brian Morris (ed.), «*Cuando yo me muera...*». *Essays in Memory of Federico García Lorca*, Lanham, University Press of America, 1988, págs. 3-10; y Ian Gibson, *En Granada, su Granada... Guía a la Granada de Federico García Lorca*, Barcelona, Plaza & Janés, 1989, pág. 169-70.

9. Para la presencia del tema en la obra de Federico, véase Alfredo de la Guardia, *García Lorca. Persona y creación*, Buenos Aires, Schapire, 4ª edic., 1961, págs. 246 y sigs.; Egon Huber, *op. cit.*, págs. 44 y sigs.; y Manuel Alvar, *art. cit.*, págs. 74-77.

10. Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas. II: El pensamiento mítico*, México, FCE, 1979, pág. 125; y Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación*, México, FCE, 1986, págs. 270-72.

11. Véase Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 2ª edic., 1981, págs. 250 y sigs; y Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2ª edic., 1988, págs. 992-93. Un himno homérico dedicado «A la tierra, Madre de todos», comienza así: «Voy a cantar a la Tierra, madre universal, de sólidos cimientos, la más augusta, que nutre en el suelo todo

la pareja primordial, que en numerosas culturas constituye la explicación básica acerca del origen de la vida y su reaparición cíclica sobre el suelo, nos la recordó Lorca en un poema juvenil en que la lluvia:

Es un besar azul que recibe la Tierra,
el mito primitivo que vuelve a realizarse.
El contacto ya frío de cielo y tierra viejos
con una mansedumbre de atardecer constante.

(«Lluvia», *LP*, I, 34)

Y de una manera más extensa en «Estío», poema de *Suites* en que el autor evoca la figura de Ceres, diosa de la tierra y protectora de los cereales entre los romanos, que yace muerta sobre la llanura tras regalar al labriego su fértil llanto de espigas doradas por el sol:

Las profundas heridas
de los arados
han dado racimos
de lágrimas.
....
Ceres está muerta
sobre la campiña.

(*OC*, I, 823)

También en la entrevista con José R. Luna, ya citada, Federico recuerda cómo de niño asociaba instintivamente la tierra con la carne en que la vida alienta, y durante las labores del arado, nos explica: «Me gustaba ver cómo la enorme púa de acero abría un tajo en la tierra, tajo del que brotaban raíces en

---

cuanto existe. Cuanto camina por la divina tierra o por el ponto, o cuanto vuela, se nutre de tu exuberancia» (*Himnos homéricos. La Batracomiomaquia*, traduc. y edic. de Alberto Bernabé Pajares, Madrid, Gredos, BCG, 1978, pág. 299); y Esquilo ensalza en *Las Coéforas* (versos 126-27) a la tierra, «la que todo lo pare y, después de haberlo criado, lo recibe de nuevo en su seno» (Esquilo, *Tragedias*, traduc. y edic. de Bernardo Perea Morales, Madrid, Gredos, BCG, 1986, p. 452).

lugar de sangre» («La vida de García Lorca, poeta», *OC*, III, 600); y desde Nueva York, Lorca evoca así a la tierra maternal y nutricia, en un canto de solidaridad con los oprimidos, mientras denuncia a una Iglesia que ha vuelto la espalda a los que sufren:

> ...porque queremos el pan nuestro de cada día,
> flor de aliso y perenne ternura desgranada,
> porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra
> que da sus frutos para todos.
>
> («Grito hacia Roma», *PNY*, I, 527)

Si la tierra ha aparecido frecuentemente personificada en una figura femenina, por el procedimiento inverso la mujer podrá identificarse poéticamente con la tierra o con sus representaciones mitológicas, como ocurre a menudo en los escritos de Lorca. En «Elegía», por ejemplo, el poeta recuerda a la soltera andaluza, que llevará a la tumba su cuerpo intacto y sus pasiones ahogadas, y que, igual que una diosa de la fertilidad:

> Como Ceres dieras tus espigas de oro
> si el amor dormido tu cuerpo tocara,
> y como la Virgen María pudieras
> brotar de tus senos otra vía láctea.
>
> (*LP*, I, 39)

La mujer que entona una canción de cuna con su hijo en brazos es Flora, diosa romana de la vegetación, «Ávida de frutos y limpia de melancolía» («Canciones de cuna españolas», *OC*, III, 298). En «Amantes asesinados por una perdiz», la pareja está formada por «un hombre y una mujer, o sea, un hombre y un pedacito de tierra» (*OC*, III, 162); e incluso en una de sus cartas, la que dirigió a la madre de su amigo Philip, Addie Cummings, en 1929, Federico evoca el viejo mito de la tierra madre, recreado ahora en la persona de la destinataria:

> Queridísima señora: Mother of all mothers [...]. I salute you with the affection of the individual being for Mother

Earth. Love me and never forget me, your overseas son, Federico (*OC*, III, 988).

Aunque es la «Casida de la mujer tendida» el poema en que la identificación de la mujer y la tierra adquiere su más exacto perfil[12]:

> Verte desnuda es recordar la tierra.
> La tierra lisa, limpia de caballos.
> La tierra sin un junco, forma pura
> cerrada al porvenir: confín de plata.
>
> (*DT*, I, 592)

La mujer es aquí tierra intacta, despojada de caballos, juncos, o cualquier otro signo de erotismo; tierra virgen, limitada por la fría presencia de la plata, pero indefensa ante la inminente promesa de una cópula cósmica, fecunda y al mismo tiempo amenazadora:

> Verte desnuda es comprender el ansia
> de la lluvia que busca débil talle,
> o la fiebre del mar de inmenso rostro
> sin encontrar la luz de su mejilla.
>
> (*Ibíd.*)

Para entender esta identificación de la mujer y la tierra, hemos de trasladarnos una vez más al terreno en que los asertos de la ciencia son sustituidos por los dictados, mucho más sugestivos, del pensamiento mítico. La experiencia inmediata nos dice, en efecto, que la mujer, igual que la hembra de las demás especies, es el único ser capaz de concebir, y ello la convierte para la mente primitiva en depositaria de fertilidad y responsable exclusiva de la procreación. De ahí que en numerosas culturas, y desde épocas remotas, se haya visto en la mujer una reproducción microcósmica de la madre tierra, y se

12. Véase, acerca de este poema, Myrna Solotorevsky, «La angustia ante la muerte en cuatro poemas de *Diván del Tamarit*», *Hf*, LXII, 1978, págs. 87-108.

le haya encomendado la ejecución de las faenas agrícolas y la responsabilidad de las cosechas y los campos, y todo ello por razones de afinidad, y con el objeto de propiciar el influjo mutuo entre el cosmos y el ser humano: se pensaba que la fecundidad femenina influía beneficiosamente en las cosechas, y que la mujer podía acrecentar también su capacidad reproductora al entrar en contacto con las inagotables fuerzas genésicas de la tierra[13].

Todas estas creencias, anteriores al descubrimiento de la paternidad biológica[14], y propias de una cultura matriarcal, dieron paso a otras en que el papel del varón empezó a tenerse en cuenta, y en que la unión sexual aparecía asimilada al trabajo agrícola, ya que ambos fenómenos eran una repetición a escala humana de un gran acontecimiento mítico: la fecundación de la tierra por los elementos celestes. Dentro de este modelo imaginario, la tierra aparecía representada por el regazo femenino, las semillas y la lluvia por el semen, y el arado por el miembro viril; y de la misma manera que la fertilidad de la tierra y la de la mujer corren parejas, el buen curso de las labores agrícolas se hallaría en íntima relación con la actividad sexual y la capacidad reproductiva de la pareja humana[15]. El hombre repite así los misterios sagrados en sus ritos y fiestas, y también en su actividad diaria, y de esta

13. Mircea Eliade, *Tratado*, págs. 253 y sigs., y 266 y sigs.; y Lucien Lévy-Bruhl, *La mentalidad primitiva*, Buenos Aires, La Pleyade, 1972, págs. 257 y sigs.

14. Mircea Eliade, *ibíd.*, págs. 253 y sigs.; y Bronislaw Malinowski, «El padre en la psicología primitiva», en *Estudios de psicología primitiva*, Barcelona, Paidos, 1982, págs. 83-140.

15. Mircea Eliade, *ibíd.*, págs. 265 y sigs., y 357-58; del mismo autor, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor / Punto Omega, 5ª edic., 1983, págs. 142 y sigs.; y James George Frazer, *La rama dorada. Magia y religión*, Madrid, FCE, 2ª edic., 1984, págs. 171 y sigs. Esquilo, por ejemplo, explica en *Los siete contra Tebas* (versos 750-55) que Edipo «sembró el puro campo materno donde él se crío, con lo que osó hacer brotar una raíz llena de sangre» (Esquilo, *Tragedias*, edic. cit., pág. 301); y en el *Corán* (II, 223) se lee: «Vuestras mujeres son campo labrado para vosotros» (*Corán*, edic. de Julio Cortés, Madrid, Editora Nacional, 2ª edic., 1984, pág. 110). La misma significación sexual y fálica tienen la siembra y el arado en la antigua lírica popular española: «Por el valle donde á de arar / el desposado, / por el valle donde á de arar / otro avía arado» (Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 1987, pág. 884, nº 1821).

manera su vida adquiere un sentido trascendente[16]. No se trata por tanto de una simple traslación metafórica, sino de una verdadera identificación rodeada de un profundo significado religioso, lo cual explica que muchas de estas ceremonias y creencias hayan llegado intactas hasta nuestros días[17], y que Lorca se haya hecho eco de ellas en dos de sus más conocidos dramas.

En *Bodas de sangre*[18], en efecto, el enlace nupcial representa «la roturación de las tierras, la plantación de árboles nuevos» (*BS*, II, 768); por lo que el padre de la Novia, al referirse a la futura descendencia de sus hijos, parece soñar con los frutos de una cosecha abundante, obtenida gracias al esfuerzo sostenido del labriego: «Ahora tienes que esperar. Mi hija es ancha y tu hijo es fuerte» (*ibíd.*, 757); y en las mismas circunstancias, la Madre evoca el apareamiento del ganado: «Mi hijo la cubrirá bien» (*ibíd.*, 756). La celebración de las nupcias tiene por ello todas las características de un ritual agrario, y así, en las canciones de boda que cantan la criada y los convidados, la Novia es «galana de la tierra» (*ibíd.*, 754), y aparece rodeada de signos que nos recuerdan la vida vegetal:

16. Mircea Eliade, *Lo sagrado*, págs. 139-40.

17. Entre numerosos pueblos agricultores, desde China a la Grecia clásica, ha existido la costumbre de unir a las parejas y consumar el matrimonio sobre los surcos, para favorecer así el influjo recíproco entre la tierra y los humanos, y la fertilidad de ambos; todavía en época reciente, entre algunos pueblos europeos, las parejas rodaban abradazas sobre los sembrados en algunas festividades señaladas, como probable reminiscencia de aquella costumbre ancestral (Mircea Eliade, *Tratado*, págs. 357 y sigs.; y James George Frazer, *La rama*, pág. 171 y sigs.); y en varios pueblos de Zamora y Salamanca, durante las fiestas de la boda, los novios son uncidos a un yugo con el que habrán de trazar algunos surcos (Enrique Casas Gaspar, *Ritos agrarios. Folklore campesino español*, Madrid, 1950, págs. 161-62).

18. Para la presencia de la tierra como símbolo y como elemento determinante del acontecer dramático en *Bodas*, véase Robert Lima, *The Theatre of Federico García Lorca*, New York, Las Américas Publishing, 1963, págs. 190 y sigs.; Gustavo Correa, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, BRH, 2ª edic., 1975, págs. 91 y sigs.; Gwynne Edwards, *El teatro de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, BRH, 1983, págs. 192 y sigs.; y Andrew A. Anderson, «¿De qué trata *Bodas de sangre*?», en *Hommage à Federico García Lorca*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1982, págs. 53-64.

Despierte la novia
la mañana de la boda.
....
Que despierte
con el ramo verde
del amor florido.
¡Que despierte
por el tronco y la rama
de los laureles!

(*Ibíd.*, 744-45)

Los invitados, según una costumbre viva aún, suelen arrojar puñados de cereal sobre la pareja, con el fin de favorecer la eclosión de una vida todavía en germen[19]: un gesto ritual, semejante al trabajo de la siembra, que Lorca recuerda en el acto segundo de *Bodas*, cuando la criada prepara las bandejas de trigo (*ibíd.*, 757); y el mismo sentido tienen el pan y los roscos de la boda —«panes de gloria» (*ibíd.*, 745)—, que comerán los novios y los invitados, y que parecen destinados a propiciar la abundancia de las futuras cosechas, y el gozo y la fecundidad de los recién casados[20]. Todo ello indica, como ha observado Caro Baroja, que en la mentalidad del labrador existe un estrecho vínculo entre la fertilidad del matrimonio y la de la tierra, y que ambas se hallan asociadas con la idea del bien[21]; y así nos lo explica el padre de la Novia en el mismo drama:

> Esta tierra necesita brazos que no sean pagados. Hay que sostener una batalla con las malas hierbas, con los cardos, con los pedruscos que salen no se sabe dónde. Y estos brazos tienen que ser de los dueños, que castiguen y que dominen, que hagan brotar las simientes. Se necesitan muchos hijos (*ibíd.*, 756).

19. Véase Enrique Casas Gaspar, *op. cit.*, págs. 163-64; Julio Caro Baroja, *El estío festivo. Fiestas populares del verano*, Madrid, Taurus, 1984, págs. 37 y sigs.; y Antonio Limón Delgado, *Costumbres populares andaluzas de nacimiento, matrimonio y muerte*, Sevilla, Publicaciones de la Diputación Provincial de Sevilla, 1981, pág. 180.

20. Julio Caro Baroja, *ibíd.*, págs. 39 y sigs.; y Antonio Limón Delgado, *ibíd.*, pág. 194.

21. *Ibíd.*, pág. 49.

También es significativo el hecho de que en el día de su unión los novios no estén solos: la participación de los familiares en la fiesta nupcial refuerza la inserción del individuo en el grupo, y a través de él, en un ciclo vital eternamente repetido —nacimiento, desarrollo, reproducción y muerte—, dentro del cual la pareja no representa más que un simple eslabón. Por eso la Madre alude constantemente a la extraordinaria feracidad de su esposo, y espera que el hijo propague y haga fructificar las semillas que la muerte del padre dejó sin germinar. El paralelismo entre la fertilidad de los campos y la de los hombres resulta, una vez más, evidente:

> Los tres años que estuvo casado conmigo, plantó diez cerezos. Los tres nogales del molino, toda una viña y una planta que se llama Júpiter, que da flores encarnadas, y se secó (*ibíd.*, 724).

El hijo también «Es de buena simiente. Su padre pudo haber tenido conmigo muchos hijos» (*ibíd.*, 756), explica la Madre a su futuro consuegro; y hablando con el Novio, ambos comentan: «En ninguna boda se vio tanta gente [...] Ramas enteras de familias han venido [...] Tu padre sembró mucho y ahora lo recoges tú» (*ibíd.*, 758).

En *Yerma*, en cambio, Lorca nos presenta la situación opuesta: la protagonista encarna la frustración de la mujer sin hijos, encadenada a un matrimonio estéril, e incapaz por tanto de cumplir el mandato de la naturaleza, que inculca en todos los seres la necesidad de perpetuarse. Se trata del eterno conflicto que enfrenta al instinto y la vida con la ley social, y que adopta ahora las dimensiones de un mito y una tragedia cósmicos, en que la tierra adquiere un protagonismo determinante[22], ya que, según explica la Vieja durante la romería:

22. Véase, a propósito de este tema, Ofelia Machado Bonet, *Federico García Lorca. Su producción dramática*, Montevideo, 1951, págs. 116 y sigs.; Gustavo Correa, *op. cit.*, págs. 127 y sigs.; Gwynne Edwards, *op. cit.*, págs. 235 y sigs.; Calvin Cannon, «The Imagery of Lorca's *Yerma*», *MLQ*, XXI, 1960, págs. 122-30; Patricia L. Sullivan, «The Mythic Tragedy of *Yerma*», *BHS*, XLIX, 1972, págs. 265-78; y Robert T. Horst, «Nature Against Nature in *Yerma*», en Joseph W. Zdenek (ed.), *The World of Nature in the Works of Federico García Lorca*, Rock Hill, Winthrop College, 1980, págs. 43-54.

> La culpa es de tu marido. ¿Lo oyes? Me dejaría cortar las manos. Ni su padre, ni su abuelo, ni su bisabuelo se portaron como hombres de casta. Para tener un hijo ha sido necesario que se junte el cielo con la tierra (*Y*, II, 874).

En efecto, la pareja humana debe imitar a los dos seres míticos de cuya unión surgió la vida; y de ahí que Yerma recite en el acto II: «Pero tú has de venir, amor, mi niño, / porque el agua da sal, la tierra fruta» (*ibíd.*, 847); sin embargo, como el suelo incapaz de florecer, Yerma aparece ante sí misma y ante los demás «como un campo seco donde caben arando mil pares de bueyes» (*ibíd.*, 875); porque: «La mujer del campo que no da hijos es inútil como un manojo de espinos, y hasta mala» (*ibíd.*, 847). De esta forma, la esterilidad de Yerma no es una desgracia involuntaria, sino, ante todo, «Una maldición» (*ibíd.*, 874): Un hado adverso parece haber excluido a la protagonista de esa ley natural que dispone la constante renovación de todo lo creado. No es extraño, por tanto, que Yerma se sienta:

> ...ofendida, ofendida y rebajada hasta lo último, viendo que los trigos apuntan [...], que todo el campo puesto de pie me enseña sus crías tiernas, adormiladas, mientras yo siento dos golpes de martillo aquí en lugar de la boca de mi niño (*ibíd.*, 848).

Y que, para luchar contra esta maldición, se acerque esperanzada a las fuentes originarias de la fertilidad, y busque el contacto de la primera dispensadora de la vida: la tierra. Así, en el primer cuadro del drama, explica a su amiga: «Muchas noches salgo descalza al patio para pisar la tierra, no sé por qué. Si sigo así, acabaré volviéndome mala» (*ibíd.*, 812). En la romería[23], «en plena montaña» (*ibíd.*, 866)[24], pide al Señor que

23. El episodio de la romería de *Yerma* está inspirado en la que anualmente se celebraba en la iglesia del Cristo de Moclín (Granada), a donde acudían las mujeres sin hijos para pedir descendencia, según recordó José Mora Guarnido, *Federico García Lorca y su mundo. Testimonio para una biografía*, Buenos Aires, Losada, 1958, págs. 31 y sigs. Véase también Ian Gibson, *Federico García Lorca*, vol. II, págs. 247 y sigs.; y, del mismo autor, *En Granada*, págs. 183 y sigs.

24. Como ha señalado Patricia L. Sullivan (*art. cit.*, págs. 266-67), es significativo el hecho de que la romería se celebre en una montaña, ya que las

florezca «en el vientre de tus siervas / la llama oscura de la tierra» (*ibíd.*, 868); aunque rechaza asustada la llamada del macho (*ibíd.*, 875), que le ofrece procaz su «cuerpo de tierra» (*ibíd.*, 871), en una danza cuyas figuras tienen también «un sentido de pura tierra» (*ibíd.*, 870).

Los varones sin descendencia cometen por su parte un grave pecado contra la naturaleza, ya que impiden que la vida se renueve de forma cíclica sobre la superficie de la diosa madre[25]; por eso:

> ...debía haber Dios, aunque fuera pequeñito, para que mandara rayos contra los hombres de simiente podrida que encharcan la alegría de los campos (*ibíd.*, 821).

Junto a los valores que hemos expuesto, la tierra y la vida vegetal tienen a menudo un claro significado erótico en la obra de Lorca, según se desprende de muchos de los ejemplos comentados; y ello es lógico si tenemos en cuenta la personalidad femenina y amorosa de la tierra, y la frecuente identificación del trabajo agrícola y el coito en el pensamiento mítico y el folklore. La tierra, como símbolo, se asocia por todo ello con lo natural e instintivo, y especialmente con el impulso amoroso, que aparece a menudo encarnado en los seres que viven en contacto directo con ella. Así, en la canción de las lavanderas de *Yerma*, las mujeres sueñan con el abrazo íntimo del marido, que ha de volver de sus labores «Por el monte» y «Por el llano» (*Y*, II, 837). Yerma, por su parte, sigue casada

---

montañas, como símbolos del centro y *axis mundi*, son el lugar privilegiado en que se produce el encuentro del cielo con la tierra, como han demostrado detenidamente Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*, Madrid, Taurus, 1983, págs. 44 y sigs.; y Olivier Beigbeder, *op. cit.*, págs. 42 y sigs. La imagen de la montaña (tierra) fecundada por el aire (cielo), aparece en *Yerma* puesta en boca de las lavanderas: «Y las tiendas del viento cubren a las montañas» (*Y*, II, 838). En otro pasaje, tras separarse de Víctor, por quien se siente atraída, Yerma se acerca al lugar donde él estuvo «y respira fuertemente, como si aspirara aire de montaña» (*ibíd.*, 816); y para reprochar a Juan la ausencia de los hijos, exclama: «quiero subir al monte y no tengo pies» (*ibíd.*, 845).

25. Gustavo Correa, *op. cit.*, pág. 123.

por honra[26] con un hombre desapasionado[27], pero sus deseos ocultos parecen inclinarla hacia Víctor (*ibíd.*, 919-20), transformado poéticamente en el pastor que vive envuelto por la tierra: «colcha de oscura piedra», «camisa de escarcha», agujas de roble debajo de la almohada, «juncos grises del invierno / en la noche de tu cama» (*ibíd.*, 825). Y es por ello paradójico que Juan, agricultor diestro, siempre ocupado en el cuidado de sus campos y ganado, y en contacto permanente con la naturaleza (*ibíd.*, 805, 830 y 841), sea incapaz de fecundar a su esposa[28]. Leonardo, en cambio, siente con fuerza la tiranía del instinto que le ha impulsado a huir con la Novia, y sabe quién es la causante de esa pasión irrefrenable:

Que yo no tengo la culpa,
que la culpa es de la tierra
y de ese olor que te sale
de los pechos y las trenzas.

(*BS*, II, 785)

Y en *La casa de Bernarda Alba*, el conflicto entre la ley natural y la ley social alcanza uno de sus momentos culminantes en la escena en que las jóvenes observan desde su enclaustramiento el paso alegre de los segadores, hombres de la tierra que irrumpen en las calles del pueblo como un vendaval de instinto y de pasión:

> No hay alegría como la de los campos en esta época. Ayer de mañana llegaron los segadores. Cuarenta o cincuenta buenos mozos [...]. Vinieron de los montes. ¡Alegres! ¡Como árboles quemados! ¡Dando voces y arrojando piedras! Anoche llegó al pueblo una mujer vestida de lentejuelas y que bailaba con

26. «Nunca lo haría. Yo no puedo ir a buscar. ¿Te figuras que puedo conocer otro hombre? ¿Dónde pones mi honra?» (*Y*, II, 875).

27. «Cuando me cubre cumple con su deber, pero yo le noto la cintura fría, como si tuviera el cuerpo muerto» (*Y*, II, 859). Yerma tampoco demuestra mucho entusiasmo por su marido: «Yo me entregué a mi marido por él, y me sigo entregando para ver si llega, pero nunca por divertirme» (*ibíd.*, 820); y según la creencia popular, la esterilidad del matrimonio se debe a la «repugnancia instintiva por parte de alguno de los cónyuges o a frialdad de los temperamentos» (Antonio Limón Delgado, *op. cit.*, pág. 23).

28. Gwynne Edwards, *op. cit.*, pág. 238.

un acordeón, y quince de ellos la contrataron para llevársela al olivar. Yo los vi de lejos. El que la contrataba era un muchacho de ojos verdes, apretado como una gavilla de trigo (*CBA*, II, 1019).

La tierra, en fin, es sustrato y germen de vitalidad: «tierra pura, llena de jugos y de raíces y de olores y de ansia dramática de vuelo», exclama Federico en una alocución con motivo de la representación de *La vida es sueño* (*OC*, III, 437); y su presencia en la obra de nuestro autor es casi siempre un clamor apasionado a favor de la vida, y en contra de las fuerzas destructoras de la muerte[29], a pesar de las señas nefastas —arco y sepulcro, amor deshecho y perfiles momificados— que el poeta descubre a veces en su madre, la tierra:

Es la tierra alegrísima, imperturbable nadadora,
la que yo encuentro en el niño y en las criaturas que pasan los
arcos.
¡Viva tierra de mi pulso y del baile de los helechos,
que deja a veces por el aire un duro perfil de Faraón!
....
Es tierra, ¡Dios mío!, tierra, lo que vengo buscando.
Embozo de horizonte, latido y sepultura.
Es dolor que se acaba y amor que se consume,
torre de sangre abierta con las manos quemadas.

(«Tierra y luna», *OC*, I, 1052-53)

29. Véase Miguel García Posada, *Lorca: interpretación de «Poeta en Nueva York»*, Madrid, Akal Editor, 1981, págs. 259-60. *Poeta en Nueva York*, ha escrito Francisco Umbral, es «el grito del Lorca panteísta y pansexualista, del hombre "con la tierra en la cintura", grito que rebrota frente a la barbarie civilizada pidiendo una vuelta a la Naturaleza. No una vuelta roussoniana, beatífica, sino una vuelta a lo que de más turbio y mágico, secreto y pérfido tiene todavía el planeta» (Francisco Umbral, *Lorca, poeta maldito*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2ª edic., 1975, pág. 116).

LA TIERRA Y LA MUERTE

Desde sus orígenes, el hombre ha observado que entre la tierra y la materia viva existe un vínculo místico por el cual todas las criaturas están mágicamente unidas a su matriz originaria: plantas, hombres y animales han nacido de la tierra, se hallan a lo largo de su existencia condicionados por ella, y a la tierra habrán de retornar cuando mueran, para fundirse de nuevo con el *humus* del que proceden[30]; y por ello la tierra, además de signo de vida y de fertilidad, ha sido al mismo tiempo morada y símbolo de la muerte en la literatura religiosa[31], la poesía culta[32] y el folklore[33] de todos los tiempos.

Las imágenes telúricas ocupan un lugar esencial en la obra de Lorca porque la tierra, como todos los grandes símbolos, posee una significación ambivalente, y un haz de sentidos contrapuestos que es posible agrupar en torno a los dos grandes ejes temáticos que configuran el sistema poético lorquiano: el mundo de Eros y el de Thánatos. La tierra, en efecto,

30. Mircea Eliade, *Tratado*, pág. 264.

31. Recordemos, por ejemplo, las palabras del *Génesis* (3, 19): «Con el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, pues de ella has sido tomado; ya que polvo eres y al polvo volverás» (*Sagrada Biblia*, versión directa de Eloíno Nácar y Alberto Colunga, Madrid, BAC, 37ª edic., 1985, pág. 32); y en el *Eclesiástico* (40, 17): «Todo lo que viene de la tierra, a la tierra vuelve, y lo que viene de las aguas va al mar» (*ibíd.*, pág. 870).

32. Recordaremos sólo algunos ejemplos muy conocidos: «Aquesto todo agora ya s'encierra, / por desventura mía, / en la escura, desierta y dura tierra» (Garcilaso de la Vega, «Egloga I», *Poesías castellanas completas*, edic. de Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 2ª edic., 1972, pág. 129). «¡Fue sueño ayer; mañana será tierra! / ¡Poco antes, nada; y poco después, humo!» (Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, edic. de José Manuel Blecua, Planeta, Clásicos Universales Planeta, 1981, pág. 5). «Cuando mis pálidos restos / oprima la tierra ya, / sobre la olvidada fosa, / ¿quién vendrá a llorar?» (Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas*, LXI, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 13ª edic., 1981, pág. 442).

33. «La esperanza de verte / me tiene viva; / que si no ya tuviera / la tierra encima» (Fernán Caballero, «Cantos, coplas y trobos populares», en *Obras*, edic. de José María Castro Calvo, Madrid, Atlas, 1961, 5 vols. (BAE, 136-40), vol. V, pág. 131). «Yo te tengo de querer / Hasta que la muerte fiera / Ponga a mi cuerpo en prisiones, / Debajito de la tierra» (Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, Madrid, Atlas, s. f., 5 vols., publicado originalmente en Sevilla, F. Álvarez y cía., 1882-1883, vol. II, pág. 443, nº 3198).

espolea el instinto amoroso de las criaturas humanas[34], y es el tálamo que acoge la primera sangre nupcial[35], pero también sirve de recipiente a la sangre vertida en la reyerta[36], y sobre ella exhala el hombre su aliento final[37], de manera que en la obra de nuestro autor la tierra es con frecuencia el refugio definitivo de muchos seres marcados por el sino de la muerte. Ya en *Libro de poemas*, por ejemplo, el hablante exclama:

¡Cigarra!
¡Dichosa tú!,
que sobre lecho de tierra
mueres borracha de luz.

(«¡Cigarra!», *LP*, I, 24)

En una composición de *Canciones*, el rechazo inconsciente del matrimonio, y con él, de la vinculación con el pasado familiar, se expresa en estos términos:

Toma el anillo de bodas
que llevaron tus abuelos.
Cien manos, bajo la tierra,
lo están echando de menos.

(«Escena», *C*, I, 359)

La morada última del gato y el niño muertos de *Así que pasen cinco años*, «No es el cielo. Es tierra dura» (*APCA*, II, 520); en el cuadro final de *Bodas*, la Madre explica que el lugar donde reposan los suyos, no es «el camposanto», sino un «lecho de tierra, cama que los cobija y que los mece por el cielo» (*BS*, II, 794); y en *La casa de Bernarda Alba*, la Poncia y la criada se quejan: «Nosotras tenemos nuestras manos y un hoyo en

34. Véase antes, págs. 28 y sigs.

35. Durante la fiesta nupcial en *Bodas de sangre*, «espera el campo el rumor / de la sangre derramada» (*BS*, II, 754).

36. Recordando la muerte de los suyos, la Madre de *Bodas* exclama: «Por eso es tan terrible ver la sangre de una derramada por el suelo. Una fuente que corre un minuto y a nosotros nos ha costado años» (*BS*, II, 756-57).

37. La Mendiga, en la que Lorca ha encarnado a la Muerte, exclama en *Bodas*: «No se despierte un pájaro y la brisa / recogiendo en su falda los gemidos, / huya con ellos por las negras copas / o los entierre por el blando limo» (*BS*, II, 778).

la tierra de la verdad. [...] Esa es la única tierra que nos dejan a las que no tenemos nada» (*CBA*, II, 977).

Sin embargo, el reposo de los muertos se parece muy poco al dulce letargo de la cigarra o al sueño que describe la Madre de *Bodas*: la angustia y las necesidades físicas que, según las creencias primitivas, continúa padeciendo el cadáver[38], forman en Lorca una auténtica «cosmología del suplicio»[39], acrecentada hasta el horror. La vida de los muertos bajo la tierra es así uno de los temas más originales y de más terrible impacto de la poesía lorquiana[40], por la que a menudo atraviesan muertos destruidos lentamente en el subsuelo del camposanto, torturados en la oscuridad de nichos y fosas, capaces de estremecer al lector en el resquicio de cualquier página. A veces los muertos, aparentemente tranquilos, juegan a la baraja en el cementerio («El diamante», *LP*, I, 47). Sin embargo, esta visión irónica, poco frecuente, deja paso en la mayor parte de la obra lorquiana a la lenta destrucción de las formas vivas, y a la aniquilación de su tersa apariencia después de la muerte, bajo la tierra. Así, ante el cadáver de Ignacio:

Estamos con un cuerpo presente que se esfuma,
con una forma clara que tuvo ruiseñores
y la vemos llenarse de agujeros sin fondo.

¿Quien arruga el sudario? ¡No es verdad lo que dice!
Aquí no canta nadie, ni llora en el rincón,
ni pica las espuelas, ni espanta la serpiente:
aquí no quiero más que los ojos redondos
para ver ese cuerpo sin posible descanso.

(«Cuerpo presente», *Ll*, I, 557)

38. Véase Mircea Eliade, *Tratado*, págs. 209-210; y Lucien Lévy-Bruhl, *El alma primitiva*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986, págs. 207-8 y 240.

39. André Belamich, *Lorca*, París, Gallimard, 2ª edic., 1983, pág. 70.

40. *Ibíd.*, págs. 65 y sigs. Véase también, acerca de este tema, Rafael Martínez Nadal, *El Público. Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*, México, Joaquín Mortiz, 1974, págs. 188-90; Eutimio Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Madrid, Siglo XXI, 1986, págs. 119-23; Miguel García Posada, *Federico García Lorca*, Madrid, Edaf, Col. Escritores de todos los tiempos, 1979, págs. 39-49; y, del mismo autor, «La vida de los muertos: un tema común a Baudelaire y Lorca», *1616*, I, 1978, págs. 109-18.

En el primer acto de *Así que pasen cinco años*, son el niño y el gato muertos —imágenes emblemáticas de una muerte absurda[41]—, quienes temen el horror del entierro, la soledad del subsuelo y el mordisco de las alimañas (*APCA*, II, 514-23). En *Poeta en Nueva York*, el dolor subterráneo de los difuntos es la imagen refleja del cataclismo delirante y la progresiva destrucción del ser humano que se desarrolla en la superficie de la gran ciudad[42]: allí bailan la danza de la muerte los seres desvalidos, «los que buscan la lombriz en el paisaje de las escaleras, / los que beben en el banco lágrimas de niña muerta», pero no los muertos auténticos, que «están embebidos, devorando sus propias manos» («Danza de la muerte», *PNY*, I, 471). En la ciudad insomne:

Hay un muerto en el cementerio más lejano
que se queja tres años
porque tiene un paisaje seco en la rodilla;
y el niño que enterraron esta mañana lloraba tanto
que hubo necesidad de llamar a los perros para que callase.
....
a aquel muchacho que llora porque no sabe la invención del puente
o a aquel muerto que ya no tiene más que la cabeza y un zapato,
hay que llevarlos al muro donde iguanas y sierpes esperan,
donde espera la dentadura del oso,
donde espera la mano momificada del niño
y la piel del camello se eriza con un violento escalofrío azul.

(«Ciudad sin sueño», *PNY*, I, 480-81)

En otro momento el poeta busca su infancia inútilmente, porque:

41. Reed Anderson, *Federico García Lorca*, London, MacMillan Press, 1984, págs. 140 y sigs.

42. Véase Miguel García Posada, *Lorca: interpretación*, págs. 66-68 y 241-43.

Me han cerrado la puerta y hay un grupo de muertos
que juegan al tiro al blanco, y otro grupo de muertos
que busca por la cocina las cáscaras de melón,
y un solitario, azul, inexplicable muerto
que me busca por las escaleras, que mete las manos en el aljibe
mientras los astros llenan de ceniza las cerraduras de las catedrales.

(«Infancia y muerte», *OC*, I, 1048)

En todas partes encontramos muertos que «sufren por los ojos con la oscuridad de los ataúdes» («Niña ahogada en el pozo», *PNY*, I, 498), «muertos que comen» («Nocturno del hueco», *PNY*, I, 506), que «se van quitando un traje de sangre cada día» («Cementerio judío», *PNY*, I, 520), «se descomponen bajo el reloj de las ciudades» («Oda a Walt Whitman», *PNY*, I, 530), o «mueven sus lenguas bajo los árboles» («Tierra y luna», *OC*, I, 1052): Son los habitantes de «los cementerios», «Son los muertos que arañan con sus manos de tierra / las puertas de pedernal donde se pudren nublos y postres» («Paisaje de la multitud que vomita», *PNY*, I, 473).

Tras la muerte, el hombre sufre en el subsuelo una metamorfosis que le confunde con la tierra, y le convierte en el humus que ha de servir de sustento a las plantas, los árboles y las flores. Así, ya en una composición de *Libro de poemas*, el poeta pregunta a los árboles: «¿Conocerán vuestras raíces toscas / mi corazón en tierra?» («Árboles», *LP*, I, 113). La Madre de *Bodas*, en la que a menudo vemos encarnados los valores de la tierra, exclama al recordar la muerte violenta de los suyos: «Benditos sean los trigos, porque mis hijos están debajo de ellos» (*BS*, II, 797). La tumba de Albéniz está levantada «sobre hierbas de muerte y barro oscuro» (*OC*, I, 933); y en muchas otras ocasiones el poeta siente por doquier la presencia segura de esa muerte de tierra:

Porque las rosas buscan en la frente
un duro paisaje de hueso
y las manos del hombre no tienen más sentido
que imitar a las raíces bajo tierra.

(«Gacela de la huida», *DT*, I, 583)

No olvidemos, sin embargo, que esa misma tierra que acoge a los muertos, es también nuestra gran madre, acogedora, nutricia, fuente de vitalidad inagotable, y en ella deposita el hombre sus sueños de resurrección, y la esperanza de una vida mejor tras la muerte. Ya en *Impresiones y paisajes*, el poeta desprecia la arquitectura fúnebre de los grandes panteones, que no son más que un signo de vanidad, y escribe:

> Al contemplar estos arcones pétreos de podredumbre asoma en lontananza toda la horrible cabalgata del Apocalipsis de San Juan... Es un pecado de las iglesias el permitir a la vanidad bajo sus naves [...]. Y los cadáveres de los santos debían de ser los primeros en pagar su tributo de carne a la tierra como lo hiceron aquellos antiguos patriarcas, porque de esa manera le dan a la muerte toda su maravillosa serenidad y misterio... (*IP*, III, 62-63).

Especialmente significativos son, sobre todo, estos versos del *Poema del cante jondo*:

Cuando yo me muera,
enterradme con mi guitarra
bajo la arena.

Cuando yo me muera,
entre los naranjos
y la hierbabuena.

Cuando yo me muera,
enterradme si queréis
en una veleta.

¡Cuando yo me muera!

(«Memento», *PCJ*, I, 208)

O esta otra composición incluida en *Canciones*:

Si muero,
dejad el balcón abierto.

El niño come naranjas.
(Desde mi balcón lo veo.)

El segador siega el trigo.
(Desde mi balcón lo siento.)

¡Si muero,
dejad el balcón abierto!

(«Despedida», *C*, I, 364)

Obsérvese que en los dos poemas la muerte se produce entre imágenes que indican vitalidad y energía (niño, segador), actividad creadora (guitarra), y sobre todo fertilidad (trigo, naranjas, hierbabuena); y que todas ellas simbolizan la inagotable capacidad regeneradora de la tierra, que puede impedir la muerte. De esta forma, aunque el poeta es capaz de imaginar su desaparición futura, está negando al mismo tiempo en su inconsciente la posibilidad de morir[43].

En efecto, en las religiones primitivas el enterramiento es una garantía de inmortalidad, y la vegetación en general, y sobre todo la del recinto funerario, la prueba cierta del retorno del hombre a la vida, ya que, de la misma manera que las semillas fructifican bajo el suelo y la vida florece pujante sobre la naturaleza muerta, el hombre es devuelto a la tierra al morir, igual que el grano, para que vuelva a ser de nuevo alumbrado por ella. Así se explica la costumbre casi universal de inhumar los cadáveres, y la curiosa similitud que existe en algunos pueblos entre las prácticas agrícolas y los ritos funerarios, así como la presencia en las mitologías antiguas de personajes como Osiris, Atis, Adonis y Dionisos, que mueren bajo tierra y resucitan como el grano, y que son al mismo tiempo dioses de la vegetación y de la muerte[44].

Las creencias en torno a la resurrección de los muertos suponen la existencia de un tiempo cíclico en el que la vida se regenera periódicamente, y parecen más acordes con nuestra

43. En el comentario e interpretación de ambos poemas seguimos en lo fundamental a Carlos Feal Deibe, *Eros y Lorca*, Barcelona, Edhasa, 1973, págs. 118-19 y 121-22. Para «Memento», véase también Norman C. Miller, *García Lorca's «Poema del cante jondo»*, London, Tamesis Books, 1978, págs. 108 y sigs.

44. Mircea Eliade, *Tratado*, págs. 260-62 y 352-56; James George Frazer, *La rama*, págs. 389 y sigs.; y J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pág. 993.

experiencia diaria que la concepción judeocristiana de un tiempo lineal situado entre dos infinitos atemporales[45]. Según dicha doctrina, ninguna criatura viva muere por completo: desaparece sólo momentáneamente para volver a la vida con renovada fuerza, y así lo atestiguan el sucederse de las estaciones, la muerte y la resurrección periódicas de la luna, el orto y el ocaso del sol, y, sobre todo, la eclosión de las energías telúricas a través de la constante regeneración de la vida vegetal[46].

Igual que en los mitos primitivos, la tierra es la que preside y anima el retorno a la vida en la obra de Lorca. En «Chopo muerto», por ejemplo:

> No fue el vendaval ronco
> el que rompió tu tronco,
> ni fue el hachazo grave
> del leñador, que sabe
> has de volver
> a nacer.
>
> (*LP*, I, 108)

También el hombre ha de volver a nacer, porque, depositado bajo tierra, igual que las semillas[47], retornará a una vida apacible y tierna a través de la dulce circulación de la savia y los frutos. Por eso, al recordar su pueblo en uno de sus primeros escritos en prosa, el poeta nos dice: «En este pueblo tuve mi primer ensueño de lejanía. En este pueblo yo seré tierra y flores» («Rememoraciones infantiles», *OC*, III, 171); en otro apunte de la misma época leemos: «La mayor parte de los hombres tienen solamente el cuerpo que al morir es tierra o agua o flores, pero no tienen alma» («Místicas», *OC*, III, 182); y ese mismo sentido tienen los mandamientos del Gran Cucaracho en *El maleficio de la mariposa*:

45. Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Madrid, Alianza, 6ª edic., 1985, págs. 105 y sigs. y passim.

46. Mircea Eliade, *Lo sagrado*, págs. 151-152.

47. En la «Canción primaveral», de *Libro de poemas*, leemos: «En el monte solitario, / el cementerio de aldea / parece un campo sembrado / con granos de calaveras» (*LP*, I, 17-18); y en *El Público*, el Director exclama: «Todavía queda hierba suave para dormir [...]. Que en último caso dormir es sembrar» (*EP*, II, 671).

Valen más en mi reino los que cantan y juegan
que aquellos que se pasan la vida trabajando...;
que habéis de ser la tierra y habéis de ser el agua,
pétalo en los rosales y corteza en el árbol.

(*MM*, II, 40)

Sin embargo, el anhelo de la resurrección frutal, suave en apariencia, conserva un sabor amargo de tierra, y una sensación de temor ante el hecho de la muerte. En «Adán», de *Primeras canciones*, por ejemplo, la vida que acaba de surgir es «luz» y «tumulto de venas», pero también una constante «huida / hacia el turbio frescor de la manzana» (*PC*, I, 264). En la «Gacela de la muerte oscura», el poeta desea el abrazo de la tierra, para después librarse de él, disolverse en el cosmos, y retornar a la vida a través del dulce sueño vegetativo de las aguas o de los frutos: «Quiero dormir el sueño de las manzanas, / alejarme del tumulto de los cementerios. / [...] / para aprender un llanto que me limpie de tierra» (*DT*, I, 581). En unos versos de *Poeta en Nueva York* hallamos «paisajes llenos de sepulcros que producen fresquísimas manzanas» («Paisaje de la multitud que orina», *PNY*, I, 476); y en otros, de siniestras resonancias:

No hay dolor en la voz. Solo existen los dientes,
pero dientes que callarán aislados por el raso negro.
No hay dolor en la voz. Aquí solo existe la tierra.
La tierra con sus puertas de siempre
que llevan al rubor de los frutos.

(«Panorama ciego de Nueva York», *PNY*, I, 483)

Y es que la tierra, no lo olvidemos, se halla cubierta por el cielo, y en él está la única posibilidad cierta de renacer. Por eso, cuando en *Libro de poemas* el hablante desea, al morir, que su «sangre sobre el campo / sea rosado y dulce limo / donde claven sus azadas / los cansados campesinos» («¡Cigarra!», *LP*, I, 26), lo que realmente añora no es una muerte de tierra, ni la resurrección vegetal en «el rubor de los frutos», sino «una muerte de luz»: el jubiloso tránsito hacia la vida celeste, luminosa y plena[48].

48. Véase más adelante, págs. 201 y sigs.

LA ARENA

Junto al barro, al que más tarde nos referiremos[49], la arena ocupa un lugar destacado entre los símbolos presentes en la obra lorquiana[50], y evoca en primer lugar las tierras del sur, la brisa cálida del mediodía, la sequedad, y los impulsos que agita el ardor estival. Así, en el *Poema del cante jondo*, la guitarra es «Arena del Sur caliente» («La guitarra», *PCJ*, I, 158); y en este contexto, como ha señalado Predmore, «la arena se asocia a una tierra meridional sin nombre, tierra de calor y probablemente de pasión»[51]. En el poema en prosa «Santa Lucía y San Lázaro», el viajero protagonista, en una noche española «bárbara, con los pechos al aire, [...] se complacía en hundir sus pies en el lecho de cenizas y arena ardiente sobre el que descansaba» (*OC*, III, 149). Ese ambiente cálido lo dibujan el arenal y la palmera en una composición en que ésta última es:

> una araña-cigüeña
> que teje sal y yodo
> de los ritmos
>
> y que sueña en la arena
> bajo su pie escamado
> un país de remansos
> azules.
>
> («Palmera. Poema tropical», *OC*, I, 784)

La arena significa ardor y sensualidad en los versos de la «Oda a Walt Whitman» en que el poeta evoca a los maricas: «rubios del norte, negros de la arena» (*PNY*, I, 529); y un sen-

49. Véase más adelante, págs. 135 y sigs.

50. Véase Egon Huber, *op. cit.*, págs. 46-47. Para la obra poética del periodo neoyorkino, en que la presencia de la arena es muy frecuente, véase Miguel García Posada, *Lorca: interpretación*, págs. 147-49; y Richard L. Predmore, *Los poemas neoyorquinos de Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 1985, págs. 49-53.

51. Richard L. Predmore, *ibíd.*, pág. 49.

tido análogo hallamos en la descripción de la tierra originaria de los negros de Harlem, cálido paraíso de «aguas y arenas» («Norma y paraíso de los negros», *PNY*, I, 457). De ahí que la isla de Cuba aparezca representada por la imagen de un «mar ahogado en la arena» («Son de negros en Cuba», *PNY*, I, 542); y a la luz de estos pasajes, en que la arena es el símbolo de una vitalidad y un mediodía deslumbrantes, resultará más claro el deseo de resurrección que el poeta, según vimos, parece expresar en «Memento»: «Cuando yo me muera, / enterradme con mi guitarra / bajo la arena» (*PCJ*, I, 208)[52]; o la afirmación similar de Curianita Silvia en *El maleficio*:

Yo me enterraré en la arena
a ver si un amante bueno
con su amor me desentierra.

(*MM*, II, 17)

Pero la arena, no lo olvidemos, nos recuerda también el paisaje abrasador de los desiertos, lo seco, lo árido, la vida que languidece bajo un sol de fuego; y así ocurre en el romance de «Thamar y Amnón», cuando, sobre la tierra desecada por un verano tórrido, la «luz, maciza, sepulta / pueblos en la arena parda» (*RG*, I, 440); o cuando el poeta recuerda el momento en que «La Niña de los Peines» logró instigar a ese duende del cante, que «no llega si no ve posibilidad de muerte», pero que, al hacer acto de presencia, se nos muestra como un genio furioso, «amigo de los vientos cargados de arena» («Juego y teoría del duende», *OC*, III, 310 y 314).

La sequedad y la ausencia de vida son las dos cualidades que hacen de la arena el símbolo de una existencia árida, seca, desprovista de esperanza, como la tierra enjuta, y una imagen

52. Véase antes, págs. 36 y sigs. El deseo de volver a nacer que expresan estos versos, viene reforzado por la interesante observación de Chevalier y Gheerbrant que a continuación transcribimos: La arena, «fácil de penetrar y plástica, adopta las formas que la moldean: a este respecto, es un símbolo de la matriz. El placer que experimentamos al andar sobre la arena, al echarnos sobre ella, al hundirnos en su masa flexible —que se manifiesta en las playas— se emparenta inconscientemente con el *regressus ad uterum* de los psicoanalistas» (J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pág. 137).

de la esterilidad. Esta significación es evidente en *Yerma*: «¡Ay de la casada seca! / ¡Ay de la que tiene los pechos de arena!» (*Y*, II, 837); y aunque no tan explícita, muy clara en algunos pasajes en que la arena parece aludir a la frustración y a la necesaria esterilidad del amor homosexual, como en estos versos de la «Oda a Walt Whitman»:

> Porque es justo que el hombre no busque su deleite
> en la selva de sangre de la mañana próxima.
> El cielo tiene playas donde evitar la vida
> y hay cuerpos que no deben repetirse en la aurora.
>
> (*PNY*, I, 530)

En efecto, el amor entre seres de igual sexo es la playa donde la vida quedará detenida, un arenal del que nunca nacerán criaturas —selvas de sangre, cuerpos que se repiten— condenadas a ser pasto de la muerte[53]. La misma idea se halla expresada de manera más directa en el diálogo del Prestidigitador y el Director de *El Público*:

> PRESTIDIGITADOR
> Cuando dice usted amor, yo me asombro.
> DIRECTOR
> Se asombra, ¿de qué?
> PRESTIDIGITADOR
> Veo mi paisaje de arena reflejado en un espejo turbio.
> DIRECTOR
> ¿Y qué más?
> PRESTIDIGITADOR
> Que no acaba nunca de amanecer.
> DIRECTOR
> Es posible.
> PRESTIDIGITADOR *(Displicente y golpeando la cabeza de caballo con las yemas de los dedos.)*
> Amor.
> DIRECTOR *(Sentándose en la mesa.)*
> Cuando dice usted amor, yo me asombro.

53. Véase Richard L. Predmore, *op. cit.*, pág. 52.

PRESTIDIGITADOR

Se asombra ¿de qué?

DIRECTOR

Veo que cada grano de arena se convierte en una hormiga vivísima.

PRESTIDIGITADOR

¿Y qué más?

DIRECTOR

Que anochece cada cinco minutos (*EP*, II, 666-67)

Como ha señalado Martínez Nadal[54], el amor homosexual es, en opinión del Prestidigitador, arena turbia, estéril y oscura, porque en ella no amanecen nuevas vidas; mientras que en las relaciones entre el hombre y la mujer, según arguye el Director, los diminutos seres —vivísimas hormigas— que el amor engendra, anochecen cada cinco minutos para sumirse definitivamente en la oscuridad de la muerte.

En otro pasaje, esta vez del poemario neoyorquino, el hablante dirige este reproche a su amor: «Tu cintura de arena sin sosiego / atiende solo rastros que no escalan» («Tu infancia en Menton», *PNY*, I, 452): El frenesí del amante es inconstante, intranquilo —«sin sosiego»—, y también infecundo: «cintura de arena» aquejada de la esterilidad propia de este elemento, e incapaz además de comprender el amor distinto que la pareja le ofrece[55]; y en el soneto de la «Noche del amor insomne», la esterilidad se une otra vez a la idea de la inconstancia, tradicionalmente asociada a la arena[56]: «Mi dolor era un grupo de agonías / sobre tu débil corazón de arena» (*OC*, I, 949). Por todo ello parece probable que en el pasaje ya citado de la «Oda

54. Rafael Martínez Nadal, *op. cit.*, pág. 63.

55. Charles Marcilly, *Ronde et fable de la solitude à New York. Prélude à «Poeta en Nueva York» de Federico García Lorca*, París, Ediciones Hispanoamericanas, 1962, pág. 42.

56. Varias expresiones relacionadas con la arena indican trabajo infructuoso, vano o estéril, por lo fugaz y poco firme de los resultados: «edificar sobre arena», «escribir en la arena», «sembrar en arena» (Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 20ª edic., 1984, 2 vols., vol. I, pág. 121). Los mismos valores tiene la arena en la canción popular: «Er juramento mi niña; / Lo escribió sobre l'arena; / Lo que en la arena s'escribe / Biene l'aire y se lo yeba» (F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, vol. III, pág. 82, nº 3801).

a Walt Whitman» (*PNY*, I, 529) —«rubios del norte, negros de la arena»—, la arena sea, además de una referencia geográfica, una alusión a la esterilidad del amor homofílico. Y un significado similar —esterilidad, vida que acabará sin descendencia— tienen las palabras del Maniquí vestido con el traje de boda, símbolo de las esperanzas muertas en *Así que pasen cinco años*:

> Mi anillo, señor, mi anillo de oro viejo,
> se hundió por las arenas del espejo.
>
> (*APCA*, II, 552)

Pero los significados de la arena no acaban aquí. Desde la fértil pasión y las esperanzas de vida de los primeros ejemplos, nos hemos acercado a un yermo arenoso y amargo en que nada germina, y por este camino hemos de llegar a la acepción más honda y constante del símbolo que venimos estudiando: la muerte. La arena es, en efecto, «lo que destruye, lo que esteriliza, lo que entierra a lo vivo»[57]: un lugar de reposo cálido y apetecible en apariencia, pero también seco, estéril, ardiente... y muerto, puesto que en él no hay posibilidad de que la vida florezca: el espacio propicio para sufrir aquellos horrores de ultratumba que abundan de forma obsesiva en tantas páginas de nuestro autor[58]. Así, en Nueva York, el poeta nos habla de «los cementerios / y el dolor de las cocinas enterradas bajo la arena» («Paisaje de la multitud que vomita», *PNY*, I, 473); en «Crucifixión» recuerda a «la niña viva que callaron en la arena» (*PNY*, I, 546); y en uno de los sonetos, al evocar su muerte, el poeta explica: «mi perfil en la arena será un viejo / silencio sin rubor de cocodrilo» (*OC*, I, 932).

Hay otros pasajes en que las distintas acepciones de la arena se superponen y combinan, con lo que la dimensión connotativa del símbolo se carga de significados, y la expresión se torna más compleja y oscura. Así ocurre en «Danza de la muerte» (*PNY*, I, 469- 72), cuando el mascarón, nacido en las

57. Miguel García Posada, *Lorca: interpretación*, pág. 147.

58. Véase antes, págs. 33 y sigs.

arenas de África, arroja con su danza fúnebre arenas de muerte sobre la ciudad[59]: «*El mascarón. ¡Mirad el mascarón! / ¡Arena, caimán y miedo sobre Nueva York!*» (*ibíd.*, 469); y en el mismo poema:

En la marchita soledad sin honda
el abollado mascarón danzaba.
Medio lado del mundo era de arena,
mercurio y sol dormido el otro medio.

(*Ibíd.*)

«Mercurio y sol dormido» pueden evocar, a simple vista, la actividad fabril del hombre blanco: metal líquido y luz adormecida en el hondo hormiguero de las grandes industrias; mientras que la arena, como en el caso anterior, parece aludir al pristino mundo del negro americano. Pero los dos versos sugieren a un tiempo, como ha indicado Miguel García Posada, medio mundo estéril, y otro medio eclipsado, carente de luz solar y de impulsos vitales[60].

Muy claro parece el significado de la arena en «Ruina», el poema en el que se describe un escenario de hierbas mortales y sangre desatada, y en el que vemos cómo la vida fértil y radiante, simbolizada por el agua y la luz, es acosada por las fuerzas destructivas de la violencia, la esterilidad y la muerte[61]: «Detrás de la ventana / con látigos y luces se sentía / la lucha de la arena con el agua» (*PNY*, I, 509). En «Cielo vivo», el poeta llora la búsqueda infructuosa del amor que soñó, y de ahí su lamento:

Yo no podré quejarme
si no encontré lo que buscaba;
pero me iré al primer paisaje de humedades y latidos

59. Para la interpretación de este poema, véase Piero Menarini, «*Poeta en Nueva York*» *di Federico García Lorca. Lettura critica*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, págs. 79 y sigs.; y para el símbolo de la arena, Richard L. Predmore, *op. cit.*, pág. 49.

60. Miguel García Posada, *Lorca: interpretación*, pág. 148.

61. *Ibíd.*, págs. 266-67.

para entender que lo que busco tendrá su blanco de alegría
cuando yo vuele mezclado con el amor y las arenas.

(*PNY*, I, 492)

Las humedades y latidos del tercer verso son las de la unión amorosa, la concepción y el nacimiento: «primer paisaje» del ser humano, según se dice de manera más explícita en la segunda estrofa del poema[62]. Es el primero y también *el último paisaje*[63], porque los frutos del amor serán al fin, como sabemos, el alimento constante de la muerte[64]; y naturalmente no es ésta la emoción que buscaba el poeta: la pasión que él soñó no es de este mundo, y sólo será posible cuando su espíritu y su carne, enamorados, vuelen envueltos para siempre en las ásperas arenas de la muerte, estériles también como su propio amor. Allí sí, «Allí bajo las raíces y en la médula del aire, / se comprende la verdad de las cosas equivocadas» (*ibíd.*, 491).

Son precisamente las verdades escondidas en la arena, que el hombre descubre tras la muerte, las que configuran uno de los aspectos más destacados de *El público*: el «teatro bajo la arena» (*EP*, II, 604), que «sale de las humedades confinadas» con «un profundo hedor de luna pasada», y en el que «las personas vivas son ya botones de hueso en las paredes del calvario» (*ibíd.*, 665). Ese teatro bajo la arena es el teatro en el que el hombre, despojado ya de su máscara social, vive y actúa con

62. «Pero me iré al primer paisaje / de choques, líquidos y rumores / que trasmina a niño recién nacido / y donde toda superficie es evitada, / para entender que lo que busco tendrá su blanco de alegría / cuando yo vuele mezclado con el amor y las arenas» (*PNY*, I, 491).

63. En una de las variantes manuscritas de este poema se lee: «Pero me iré al *último* paisaje» (Federico García Lorca, *Manuscritos neoyorquinos. Poeta en Nueva York y otras hojas y poemas*, edición, transcripción y notas de Mario Hernández, Madrid, Tabapress y Fundación García Lorca, 1990, págs. 122-23).

64. La idea aparece expresada en el poema que comentamos en estos términos: «No puedes avanzar por los enjambres de corolas / porque el aire disuelve tus dientes de azúcar, / ni puedes acariciar la fugaz hoja del helecho / sin sentir el asombro definitivo del marfil» (*PNY*, I, 491); y de forma más explícita en la «Gacela de la huida»: «No hay noche en que, al dar un beso, / no sienta la sonrisa de las gentes sin rostro, / ni hay nadie que, al tocar un recién nacido, / olvide las inmóviles calaveras de caballo» (*DT*, I, 583).

la sinceridad propia de quien ha traspasado los límites de esta vida, para hacer suyas las verdades punzantes que sólo es posible asumir en la otra; un teatro en el que se nos muestra «la oquedad de la vida, vista desde las distancias de la muerte»[65]:

> CABALLO BLANCO 1°
> Ahora hemos inaugurado el verdadero teatro. El teatro bajo la arena.
> CABALLO NEGRO
> Para que se sepa la verdad de las sepulturas.
> LOS TRES CABALLOS BLANCOS
> Sepulturas con anuncios, focos de gas y largas filas de butacas (*ibíd.*, 636-37).

Veamos finalmente otros pasajes en que la arena no ofrece más significados aparentes que los meramente denotativos, pero que adquieren un sentido nuevo a la luz de los datos expuestos. Tomemos, por ejemplo, el pasaje ya citado del *Poema del cante jondo* en el que la guitarra es «Arena del Sur caliente / que pide camelias blancas» («La guitarra», *PCJ*, I, 158). Como ha señalado Christian de Paepe[66], la pasión a la que aluden estos versos es ardiente, pero también estéril: una pasión que anhela como único final posible las camelias que sembrará la muerte. En otra composición, muy popular, leemos: «Sucia de besos y arena, / yo me la llevé del río» («La casada infiel», *RG*, I, 407). La arena es aquí el lugar donde la pareja ha consumado el adulterio, la orilla del río, y también el amargo y estéril poso de la pasión saciada. Pero hay algo más en estos versos: un eco lúgubre, algún presagio oscuro, y, como en tantos otros textos lorquianos, la certeza de que el amor, viento erótico, ha de abrazarse con los signos amenazadores de la muerte, representados aquí por las flores fúnebres, según su-

65. André Belamich, «*El público* y *La casa de Bernarda Alba*, polos opuestos de la dramaturgia lorquiana», en Ricardo Doménech (ed.), «*La casa de Bernarda Alba*» *y el teatro de García Lorca*, Madrid, Cátedra, 1985, pág. 81. Véase también Rafael Martínez Nadal, *op. cit.*, págs. 45-46; y Reed Anderson, *op. cit.*, pág. 147.

66. Federico García Lorca, *Poema del cante jondo*, edic. crítica de Christian de Paepe, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Clásicos Castellanos nueva serie, 1986, pág. 159 n.

giere el poeta en los dos versos siguientes: «Con el aire se batían / las espadas de los lirios» (*ibíd.*). Igualmente siniestra es la significación de la arena en aquellos versos del mismo libro en que los guardias civiles provocan a su paso «silencios de goma oscura / y miedos de fina arena» («Romance de la Guardia Civil española» *RG*, I, 426): una fría y penetrante sensación de miedo ante el roce de la muerte[67]. Y el escozor, junto a la sensación de que la muerte se acerca, se percibe también en el gesto con el que Leonardo intenta olvidar a la Novia: «Y cuando te vi de lejos / me eché en los ojos arena» (*BS*, II, 784).

En el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, cuando el poeta exclama: «Dile a la luna que venga / que no quiero ver la sangre / de Ignacio sobre la arena» («La sangre derramada», *Ll*, I, 553), el lector familiarizado con la simbología lorquiana advierte de inmediato resonancias más hondas y lúgubres que las deducibles de forma evidente: una luna misteriosa que absorbe la sangre sobre una arena que, además de evocar el coso taurino, es el símbolo de un final terrible; y una significación similar parece tener el misterioso final del «Romance de la Guardia Civil española»:

¡Oh ciudad de los gitanos!
¿Quién te vio y no te recuerda?
Que te busquen en mi frente.
Juego de luna y arena.

(*RG*, I, 430)

Los dos símbolos que hallamos aquí, la luna y la arena, son los mismos que hemos visto en el pasaje del *Llanto* que acabamos de comentar, y su sentido debe ser, por tanto, semejante. Recordemos, en efecto, que la furia destructora de los guardias ha dejado tras de sí un desolador panorama de «heridas» y «pechos cortados», y una ciudad en que los tejados son ya

67. Según Marià Manent, el propio Federico explicó esta imagen a sus amigos catalanes de la siguiente forma: «Cuando la Guardia Civil se acercaba a la gente sencilla, aterrada por la leyenda, el miedo les resbalaba frío, áspero, por la espalda, como una fina arena resbaladiza, entre la piel y la camisa» (en Antonina Rodrigo, *Lorca-Dalí. Una amistad traicionada*, Barcelona, Planeta, Col. Espejo de España, 1981, pág. 144).

«surcos en la tierra» (*ibíd.*, 429). Es de noche, y en el suelo vemos la arena ensangrentada. Mientras, en el cielo, el astro nocturno ávido de sangre vierte su luz siniestra sobre este paisaje de muerte. Entre los dos componen el sugestivo «juego de luna y arena» con que termina el romance.

LA PIEDRA

En un mundo de seres perecederos, en que incluso la superficie de la tierra se muestra a veces insegura y frágil, la piedra debió de representar en las primeras etapas de la humanidad, y aun hoy entre los primitivos actuales, la materialización del poder, la dureza y la inmortalidad: un símbolo del carácter absoluto e irreductible del ser, y también un emblema revelador de la divinidad. De ahí la sacralidad que poseen ciertas rocas, la costumbre de erigir monumentos megalíticos, verdaderos *axis mundi* dotados de cualidades sobrenaturales, o las virtudes fertilizadoras y curativas que durante tanto tiempo se han atribuido a las piedras[68].

En alguna ocasión la piedra evoca en Lorca la fuerza, la resistencia y la firmeza de lo imperecedero, como en el «Soneto de la carta», en que el poeta describe su pasión perenne, capaz de vencer a las sombras de la muerte, con estas palabras: «El aire es inmortal. La piedra inerte / ni conoce la sombra ni la evita» (*OC*, I, 942); en el *Llanto*, Ignacio aparece evocado «como un torso de mármol / su dibujada prudencia» («La sangre derrramada», *Ll*, I, 554); y en *Bodas*, los primos del Novio son «duros como piedras para la danza» (*BS*, II, 759).

No hallamos, en cambio, en la obra de Lorca, el valor que ha atribuido a las piedras Gaston Bachelard[69]: un desafío para

68. Véase Mircea Eliade, *Tratado*, págs. 227 y sigs., *Lo sagrado*, págs. 133-134; J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, págs. 827-34; y Olivier Beigbeder, *op. cit.*, págs. 53 y sigs.

69. Gaston Bachelard, *La terre et les revêries de la volonté*, París, Librairie José Corti, 1947, págs. 1 y sigs.

nuestro esfuerzo y un incentivo para los sueños de la voluntad. Al contrario, por su obstinada dureza y su frialdad, las piedras son incapaces de dar alimento y cobijo, y poseen por ello acentuadas todas las connotaciones sombrías de la arena y de la tierra seca, especialmente la esterilidad. En el soneto «Adán», por ejemplo, junto al ser que busca descendencia, hay otro Adán que sueña un amor de piedra estéril, donde la vida no podrá crecer:

> Adán sueña en la fiebre de la arcilla
> un niño que se acerca galopando
> por el doble latir de su mejilla.
>
> Pero otro Adán oscuro está soñando
> neutra luna de piedra sin semilla
> donde el niño de luz se irá quemando.
>
> (*PC*, I, 264)

En la «Oda al Santísimo Sacramento», Cristo lanza «semillas de alegría» contra el Demonio y su «estéril valle de luz y roca pura» (*OC*, I, 966). Recordemos, en fin, el pasaje de *Así que pasen cinco años* en que la Novia, para corresponder a la frialdad seca y distante del Joven, desea vestir «un hábito de color tierra para ese hombre; un hábito de roca pelada con un cordón de esparto a la cintura» (*APCA*, II, 538)[70]; o el siguiente diálogo de *Yerma*:

> JUAN
> Con ese achaque vives alocada, sin pensar en lo que debías, y te empeñas en meter la cabeza por una roca.
> YERMA
> Roca que es una infamia que sea roca, porque debía ser un canasto de flores y agua dulce (*Y*, II, 844).

Por su dureza y sus frecuentes aristas, la piedra es agresiva y punzante, acerada y yerta; se halla además despojada

70. Véase Carlos Feal Deibe, *Lorca: tragedia y mito*, Ottawa, Ottawa Hispanic Studies, Dovehouse Editions, 1989, pág. 138.

de movimiento, y no puede renovarse o renacer cíclicamente como los demás seres vivos, todo lo cual la convierte, para Lorca, en un símbolo inequívoco de la muerte. Así, en «Ruina», el enfrentamiento entre las energías vitales y los agentes de la muerte, se plantea como un combate de hierbas, una «lucha de la arena con el agua», o un «duelo de las rocas con el alba» (*PNY*, I, 509). En «Cielo vivo», el poeta se imagina a sí mismo inmerso en el reino de la muerte, «Cerca de las piedras sin jugo y los insectos vacíos» (*PNY*, I, 491). En el «Paisaje con dos tumbas y un perro asirio», el aullido fúnebre que anuncia el final, «Ya viene hacia la roca» (*PNY*, I, 508). Esa muerte de piedra es el destino último de todos los seres vivos, de todas las criaturas humanas en la «Oda a Walt Whitman»: «Mañana los amores serán rocas y el Tiempo / una brisa que viene dormida por las ramas» (*PNY*, I, 531); por eso en «Panorama ciego de Nueva York», «las que mueren de parto saben en la última hora / que todo rumor será piedra y toda huella latido» (*PNY*, I, 482); Mercedes, al morir, es ya «luz yerta» «por las rocas de la altura» («A Mercedes en su vuelo», *OC*, I, 935); y con motivo de la muerte de Ignacio, el poeta escribe:

La piedra es una frente donde los sueños gimen
sin tener agua curva ni cipreses helados.
La piedra es una espalda para llevar el tiempo
con árboles de lágrimas y cintas de planetas.

Yo he visto lluvias grises correr hacia las olas
levantando sus tiernos brazos acribillados,
para no ser cazadas por la piedra tendida
que desata sus miembros sin empapar la sangre.

Porque la piedra coge simientes y nublados,
esqueletos de alondras y labor de penumbra;
pero no da sonidos, ni cristales, ni fuego,
sino plazas y plazas y otras plazas sin muros.

Ya está sobre la piedra Ignacio el bien nacido.

(«Cuerpo presente», *Ll*, I, 556)

LOS METALES

También el metal, y aun con mejores motivos que la piedra, se halla rodeado de un aura de sacralidad y fascinación, tanto si se trata del hierro meteórico caído del cielo, como del mineral que ha madurado lentamente en el seno de la tierra[71]. Todas estas cualidades son atribuidas además a los hombres que se dedican a trabajar los metales, y que adquieren por ello la condición de semidioses o demiurgos: gentes que manejan y combinan los cuatro elementos, y que son capaces de fabricar objetos de una perfección inmutable y divina[72], «pues toda *creación*, toda *construcción*, no puede ser más que obra sobrehumana»[73]: En muchas mitologías, en efecto, es un semidiós o un héroe civilizador el que ha robado el fuego a los dioses, o ha revelado a los hombres el secreto de la forja; y las fraguas, míticas o reales, han sido en muchas culturas un lugar sagrado[74].

Debido a esa peculiar condición, los herreros han sido durante mucho tiempo personajes extraños, dotados de poderes mágicos, y hábiles en otras actividades misteriosas o creativas, como la danza, la música y las artes adivinatorias[75]; y en Europa concretamente, este conjunto de ocupaciones ha sido desempeñado de manera casi exclusiva por los gitanos: nómadas que han deambulado durante siglos por el viejo continente como forjadores del hierro, el bronce y el oro, o como músicos, acróbatas, amaestradores de animales y echadores de la buena ventura[76].

71. Mircea Eliade, *Herreros y alquimistas*, Madrid, Alianza, 1986, págs. 27 y sigs. y passim.

72. *Ibíd.*, págs. 71 y sigs., y 88 y sigs.; y Gaston Bachelard, *La terre*, págs. 171-176.

73. Mircea Eliade, *ibíd.*, pág. 91.

74. *Ibíd.*, págs. 51 y sigs.

75. *Ibíd.*, pág. 90.

76. Véase Francisco Quindalé, *El gitanismo. Historia, costumbres y dialectos de los gitanos*, Madrid, 1870, págs. 18-22; Francisco M. Pabanó, *Historia y costumbres de los gitanos*, Barcelona, 1915, y edic. facsímil, Madrid, Ediciones Giner, 1980, págs. 60-67; Jean Paul Clebert, *Los gitanos*, Barcelona, Aymá, 1965, págs. 27-31, y 125 y sigs.

El trabajo metalúrgico es precisamente una de las características típicas de los gitanos de Lorca[77]. De ahí que, según explica el propio autor en una carta a Adolfo Salazar en enero de 1922, su *Poema del cante jondo* esté «lleno de gitanos, de velones, de fraguas» (*OC*, III, 778). En el «Romance de la Guardia Civil española», el poeta imagina que, al acercarse la noche, «los gitanos en sus fraguas / forjaban soles y flechas» (*RG*, I, 427); y, aunque ineficaz frente a las balas de la Benemérita, la actividad metalúrgica otorga a los gitanos, en estos versos, esa grandeza mítica de los demiurgos a la que hemos hecho referencia:

> Son gente que controla el fuego y el hierro, y que pueden forjar múltiples reproducciones del creador de la luz y de la vida. Su actividad hace que recordemos a Vulcano y su taller; las flechas que manufacturan nos hacen pensar en el tridente de Neptuno, los rayos de Júpiter, en la ira y el poder de hombres y de dioses[78].

Pero también el oficio del forjador resulta ambivalente, y de inmediato nos presenta su lado oscuro. La herrería, en efecto, tiene a la vez cualidades sugestivas y demoniacas: en ella se crean las herramientas para cultivar el suelo, pero también las armas de guerra, que han hecho de la Edad del Hierro una época de esclavitud, destrucción y barbarie[79]. El herrero es además un personaje misterioso y desarraigado, que inspira desconfianza y al que se aisla del resto de la comunidad[80]; y la fragua, un lugar hosco, alumbrado por las llamaradas del fogón, habitado por hombres tiznados por el fuego, y semejante en muchos aspectos a la imagen tradicional del infierno[81], o de la muerte, como en los conocidos versos de las *Coplas* de Manrique:

77. Para la presencia y significación del mundo gitano en la obra de Lorca, véase C. Brian Morris, «"Bronce y sueño": Lorca's Gypsies», *NPh*, LXI, 1971, págs. 228-244.

78. Luis Beltrán Fernández de los Ríos, *La arquitectura del humo. Una reconstrucción del «Romancero gitano» de Federico García Lorca*, London, Tamesis Books, 1986, pág. 195.

79. Mircea Eliade, *Herreros*, pág. 29.

80. *Ibíd.*, pág. 80; y J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, págs. 707-8.

81. Jean Paul Clebert, *op. cit.*, pág. 28.

Mas, como fuesse mortal,
metióle la Muerte luego
en su fragua[82].

La mayoría de las fraguas y yunques lorquianos tienen también un aspecto sombrío[83], y son a menudo el escenario de acontecimientos trágicos. Así ocurre en el «Romance de la luna, luna», en que el niño yace muerto «sobre el yunque / con los ojillos cerrados» (*RG*, I, 393), mientras «Dentro de la fragua lloran, / dando gritos, los gitanos» (*ibíd.*, 394); y en el «Romance del emplazado», son los instrumentos metálicos los que anuncian con su presencia chirriante el desenlace fatal:

Y los martillos cantaban
sobre los yunques sonámbulos,
el insomnio del jinete
y el insomnio del caballo.

(*RG*, I, 423)

Los golpes del martillo sobre el yunque aparecen además en nuestro folklore asociados simbólicamente a experiencias dolorosas, especialmente las causadas por el amor, y a la resistencia que el individuo necesita para soportarlas[84]. De igual manera, los «Yunques ahumados» en que se han convertido los pechos de Soledad Montoya (*RG*, I, 408), sugieren ideas de muerte, como después veremos, pero también evocan un cuerpo sobre el que la pena descarga una y otra vez sus terribles

82. Jorge Manrique, *Poesía*, edic. de Jesús Manuel Alda Tesán, Madrid, Cátedra, 3ª edic., 1977, pág. 154.

83. Cfr.: «La plaza conserva algunas casas hundidas en el suelo, con escudos admirables y originales cubiertos de negro. En una de ellas hay una fragua, viéndose entre las negruras profundas del antro el inmenso granate del carbón encendido y los ojos parados y penetrantes de los trabajadores» (*IP*, III, 35).

84. Cfr.: «Ahora que soy el ayunque / Me presisa el aguantar; / Si argún día soy martiyo, / Bien te puedes preparar» (F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, vol. III, pág. 182, nº 4451). Véase también Eduardo Martínez Torner, *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, Castalia, 1966, pág. 22.

golpes[85]; y el mismo sentido tienen los versos del *Libro de poemas* en que:

Mis manos eran hierros
para los yunques;
tu cuerpo era el ocaso
de una campanada.

(«Madrigal», *LP*, I, 78)

Los instrumentos metálicos, ha recordado Gaston Bachelard, son duros, fríos, pesados, angulosos, y están provistos de todo lo necesario para ser realidades hirientes, ya que la hostilidad es el primer valor imaginario de cualquier metal[86]; y en Lorca, el metal tiene esas mismas cualidades agresivas, y es la materia prima de todos aquellos objetos que la muerte, y con ella a veces el amor, utilizan como agentes.

Los cuchillos y las navajas, sobre todo, que se deslizan silenciosos y amenazantes hasta abrir una fuente de sangre en el lugar propicio, son, además de ejecutores de un designio mortal, emblemas característicos de la muerte en la obra de nuestro autor[87], y símbolos de la Andalucía oculta que retratan sus páginas[88]: En unos versos del *Poema del cante jondo*, por ejemplo, la Siguiriya sufre un intenso «dolor de cal y adelfa», y tiene junto al corazón de plata, «un puñal en la diestra» (*PCJ*, I, 161). En otra composición:

El puñal
entra en el corazón
como la reja del arado
en el yermo.

(«Puñal», *PCJ*, I, 169)

85. Véase John F. Knowlton, «The Image of the Anvils in García Lorca's *Romance de la pena negra*», *RN*, XIII, 1971, págs. 38-40.

86. Gaston Bachelard, *La terre*, págs. 238 y sigs.

87. Véase, a propósito de este tema, Ramón Xirau, «La relación metal-muerte en los poemas de García Lorca», en Ildefonso Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, Serie «El escritor y la crítica», 2ª edic., 1975, págs. 207-16; y Miguel García Posada, *García Lorca*, págs. 84-85.

88. Norman C. Miller, *op. cit.*, págs. 77 y sigs.

El hablante de «Encrucijada» ve asimismo, y por todas partes, «el puñal / en el corazón» (*PCJ*, I, 170). El protagonista de «Sorpresa»:

Muerto se quedó en la calle
con un puñal en el pecho.
No lo conocía nadie.

(*PCJ*, I, 172)

Y en la «Canción del jinete», la fragancia floral de sangre que el cuchillo desprende, aparece evocada de esta forma:

...Las duras espuelas
del bandido inmóvil
que perdió las riendas.

Caballito frío.
¡Qué perfume de flor de cuchillo!

(*C*, I, 307)

El «Diálogo del Amargo» es, sobre todo, especialmente rico en sugerencias relativas al motivo del arma hiriente: el protagonista muere «Día veintisiete de agosto / con un cuchillito de oro» (*PCJ*, I, 241), y el misterioso jinete que encuentra en la carretera, le explica que sus hermanos venden cuchillos de oro que «van solos al corazón», y otros de plata, capaces de cortar el cuello «como una brizna de hierba» (*PCJ*, I, 236), porque:

> Los otros cuchillos no sirven. Los otros cuchillos son blandos y se asustan de la sangre. Los que nosotros vendemos son fríos. ¿Entiendes? Entran buscando el sitio de más calor y allí se paran (*ibíd.*, 237).

En la mayoría de estos casos, el cuchillo es un signo de valor y hombría[89] —«¡Los varones son del viento! Tienen por

89. La idea aparece repetidamente en el cancionero popular: «Yo me doy dies puñalâs / Con el hombre más baliente; / Qu' este peyejito mío / No ha de serbir para aseite» (F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, vol. IV, pág. 394, nº 7624).

fuerza que manejar armas» (*BS*, II, 756)—, y cuando esa virilidad se halla en entredicho, como ocurre en el «Prendimiento de Antoñito el Camborio», quedan «los viejos cuchillos / tiritando bajo el polvo» (*RG*, I, 418). Esa firmeza viril, momentáneamente eclipsada, se tornará en cambio furia de animal herido, cuando el Camborio se oponga a los «cuatro puñales» de sus primos Heredia en el romance siguiente (*RG*, I, 419); y violencia ciega en los versos de «Reyerta»[90], cuando:

En la mitad del barranco
las navajas de Albacete,
bellas de sangre contraria,
relucen como los peces.

(*RG*, I, 398)

El filo de la navaja es, en efecto, el que resuelve a menudo las reyertas, ocasionadas muchas veces por la pasión y los celos irrefrenables. En *La zapatera prodigiosa*, la protagonista, que también «lleva navaja / de fino acero» (*ZP*, II, 390), provoca con su conducta una verdadera batalla entre los hombres (*ibíd.*, 433-34 y 446). La Máscara de *Así que pasen cinco años*, recuerda que su amante, el Conde Arturo, «Tiene en la mano derecha una cicatriz que le hicieron con un puñal...; por mi, desde luego» (*APCA*, II, 569). En *Yerma*, la Vieja asiste a la romería para curiosear, y también para cuidar de su hijo, pues «El año pasado se mataron dos por una casada seca y quiero vigilar» (*Y*, II, 867); e incluso en la *Tragicomedia de don Cristóbal*, para defenderse y para conseguir a Rosita:

«En la esquina d' esta caye / Me quisieron dar la muerte; / Yo metí mano ar cuchiyo... / ¡Biban los hombres balientes!» (*ibíd.*, pág. 399, nº 7653). Para la importancia del valor y la hombría, y su papel en la cultura andaluza, véase Julian A. Pitt-Rivers, «Honor y categoría social en Andalucía», en J. G. Peristiany, y otros, *El concepto del honor en la sociedad mediterránea*, Barcelona, Labor, 1968, págs. 39 y sigs.; y, del mismo autor, *Un pueblo de la sierra: Grazalema*, Madrid, Alianza, 1989, págs. 118-19.

90. En el poema, según explicaba el propio autor en su lectura comentada de *Romancero gitano*, «está expresada esa lucha sorda latente en Andalucía y en toda España de grupos que se atacan sin saber por qué, por causas misteriosas, por una mirada, por una rosa, porque un hombre de pronto siente un insecto sobre la mejilla, por un amor de hace dos siglos» (*OC*, III, 343).

> Currito acomete a Cristobita con su puñal, pero éste queda clavado en el pecho del dormilón de una manera rara (*TDC*, II, 157).

En *Bodas de sangre*, sobre todo, la muerte causada por la hoja del puñal se convierte en uno de los motivos centrales del drama: Ya en la primera escena, la Madre protesta:

> La navaja, la navaja... Malditas sean todas y el bribón que las inventó. [...] No sé cómo te atreves a llevar una navaja en tu cuerpo, ni como yo dejo a la serpiente dentro del arcón (*BS*, II, 702-3).

Y más adelante exclama:

> ¡Veintidós años! Esa edad tendría mi hijo mayor si viviera. Que viviría caliente y macho como era, si los hombre no hubieran inventado las navajas (*ibíd.*, 727).

Y en efecto, Leonardo y el Novio sucumben disputándose a la Novia en una lucha a muerte, mientras la Madre evoca en estos versos la imagen del cuchillo:

> Y apenas cabe en la mano,
> pero que penetra frío
> por las carnes asombradas
> y allí se para, en el sitio
> donde tiembla enmarañada
> la oscura raíz del grito.
>
> (*Ibíd.*, 799)

Teniendo en cuenta la estrecha afinidad y el parentesco entre el amor y la muerte que la obra de Lorca descubre, no deberá extrañarnos que nuestro poeta utilice para aludir al amor el mismo repertorio de variados instrumentos punzantes —cuchillos, flechas, navajas o espadas— en los que, según hemos visto, también habita la muerte. En *Libro de poemas*, por ejemplo, doña Juana siente en su carne «la pasión que da el cielo de España. / La pasión del puñal, de la ojera y del llanto» («Elegía a doña Juana la Loca», *LP*, I, 22); en otra composi-

ción del mismo libro, el silencio, al posar sus manos sobre las cosas, encuentra «la espina de la risa / o el caluroso hachazo de la pasión» («Elegía del silencio», *LP*, I, 60); y en «Canción menor», evocando la imagen tradicional del amor, el poeta escribe:

> [...] No
> conseguiré mi ventura,
> pues soy como el mismo Amor,
> cuyas flechas son de llanto,
> y el carcaj el corazón.
>
> (*LP*, I, 20)

En el *Poema del cante jondo*, la guitarra, de cuyas notas se desprende una queja apasionada y sin salida, se nos muestra como un «Corazón malherido / por cinco espadas» («La guitarra», *PCJ*, I, 158). También la imagen inicial de «Voto» es un «Corazón con siete puñales» (*OC*, I, 1100), similar a la iconografía tradicional de la Dolorosa en los pasos procesionales; y en el quinto cuadro de los *Títeres de cachiporra*, llegamos a la «Posada de todos los desengaños del mundo», sobre cuya puerta hay un «corazón de gran tamaño atravesado por siete espadas» (*TDC*, II, 137).

También Mariana Pineda, según comenta el autor en una entrevista[91]:

> ... llevaba en sus manos, no para vencer, sino para morir en la horca, dos armas, el amor y la libertad: dos puñales que se clavaban constantemente en su propio corazón (*OC*, III, 587).

En *Lola la comedianta*, el Marqués explica que al enamorarse: «Vino derecha / a mi pecho la terrible flecha» (*LC*, II, 82). Para Perlimplín, el amor es «Como un hondo corte de lanceta en mi garganta» (*ADP*, II, 471), o como un «Bisturí de cuatro filos, / garganta rota y olvido» (*ibíd.*, 480); y Doña Rosita siente en el corazón:

91. «La nueva obra de García Lorca: *Mariana Pineda*», *La Nación*, Buenos Aires, 12 de enero de 1934.

...agujas estremecidas
que me están abriendo heridas
rojas como el alhelí.

(*DRS*, II, 904)

Todas estas imágenes no son nuevas en absoluto, como ya sabemos. La espada o las flechas de Eros, a un mismo tiempo crueles y dulces, han sido un importante refuerzo metafórico del motivo clásico de la herida amorosa en la poesía de todos los tiempos, y especialmente en la tradición cancioneril y petrarquista[92]. Esta imaginería erótica cobra, sin embargo, nuevo vigor y originalidad en la obra de Lorca: el cuchillo no es ya un mero recurso hiperbólico con el que expresar las ambivalencias del amor; se trata, más bien, como ha señalado Álvarez de Miranda[93], de un utensilio lleno de oscuras reonancias atávicas, fascinante y funesto, que provoca por sí mismo un sentimiento ambiguo de rechazo y atracción, dentro de un ambiente primitivo en el que «mística nupcial, erotismo y mística de la muerte se dejan difícilmente separar»[94].

La hermandad de Eros y Thánatos parece tener, en efecto, raíces muy profundas. Freud, además de indicar la fusión de ambos impulsos en el sadismo y el masoquismo[95], estudió la presencia en nuestra psique de una multitud de símbolos fálicos[96] —cuchillos, lanzas, espadas, sables, fusiles, pistolas— cuya significación se recubre de connotaciones agresivas e hirientes, y que nos descubren la existencia de un instinto oscuro, de un rumor ancestral enraizado en nuestro inconsciente, que impregna de violencia los impulsos sexuales, y funde finalmente los instintos eróticos y destructivos.

92. Véase Andrew A. Anderson, «García Lorca como poeta petrarquista», *CHA*, 435-436, sept.-oct., 1986, págs. 495-518.

93. Ángel Álvarez de Miranda, *La metáfora y el mito*, Madrid, Taurus, 1963, págs. 28 y sigs.

94. *Ibíd.*, pág. 26.

95. Sigmund Freud, *El malestar en la cultura y otros ensayos*, México, Alianza, 1984, págs. 58 y sigs.

96. Sigmund Freud, *Introducción al psicoanálisis*, Madrid, Alianza, 1967, págs. 165 y sigs.

También para Lorca, como ha indicado J. Alberich[97], los cuchillos e instrumentos cortantes sugieren un «deslizamiento placentero-doloroso» y «una cierta dosis de sadismo inconsciente», relacionados con la simbología sexual onírica descubierta por Freud[98]; y esa sensación la corroboran aquellos pasajes en que el cuchillo se asocia metafóricamente con el pez, representación explícita del miembro viril en el folklore de muchos pueblos[99], o con los ríos y surtidores, símbolos característicos del amor en la obra de Lorca, y a los que a menudo vemos transformarse en un arma de «hiriente filo»[100].

En muchos casos, la significación fálica de los cuchillos y las espadas, así como la asociación de sexo y violencia, amor y muerte, aparecen en los escritos de Lorca de forma muy explícita. En *Romancero gitano*, por ejemplo, durante el martirio de Olalla, vibra entre los soldados «confusa / pasión de crines y espadas» (*RG*, I, 434). Cuando va a consumarse el adulterio en «La casada infiel», los dedos del gitano se vuelven en la oscuridad objetos cortantes:

El almidón de su enagua
me sonaba en el oído,
como una pieza de seda
rasgada por diez cuchillos.

(*RG*, I, 406)

Cuando Amnón se siente agitado por el impulso incestuoso:

Su desnudo iluminado
se tendía en la terraza
con un rumor entre dientes
de flecha recién clavada.

(*RG*, I, 440)

97. J. Alberich, «El erotismo femenino en el teatro de García Lorca», *PSA*, XXXIX, 1965, págs. 9-36.
98. *Ibíd.*, pág. 26.
99. Véase más adelante, págs. 159 y sigs.
100. Véase más adelante, págs. 96 y sigs.

Y en el momento de la violación:

¡Oh qué gritos se sentían
por encima de las casas!
Qué espesura de puñales
y túnicas desgarradas.

(*Ibíd.*, 441)

En la «Oda al Santísimo Sacramento del Altar», el bisturí permite al amante penetrar en la «sección fragante» de la luna y el vientre, ahora confundidos (*OC*, I, 967). En *Diván del Tamarit*, sobre el cuerpo de la mujer tendida y desnuda, «La sangre sonará por las alcobas / y vendrá con espada fulgurante» («Casida de la mujer tendida», *DT*, I, 592). La Figura de pámpanos de *El público* está dispuesta a transformarse, en pos de su amante, en un látigo o «En un cuchillo afilado durante cuatro largas primaveras» (*EP*, II, 613). El Amigo del Joven, en *Así que pasen cinco años*, recordando el talle de una muchacha, explica:

...es un talle para la medida de todos los brazos y, tan frágil, que se desea tener en la mano un hacha de plata muy pequeña para seccionarlo (*APCA*, II, 510).

La pasión amorosa tiene en otras ocasiones el aspecto de un suicidio o una inmolación, cuyos instrumentos cobran pleno sentido dentro de la serie de símbolos que venimos comentando: «Canción», poema en que el amor amargo se materializa en las imágenes negativas de la adelfa y el mar, concluye:

Si yo te dijera un día
—¡te amo!—, desde mi olivar,
¿Qué harías amor mío?
¡Clavarme un puñal!

(*OC*, I, 1029)

Don Perlimplín muere clavándose en el corazón «un puñal de esmeraldas», un «ramo ardiente de piedras preciosas» (*ADP*, II, 494-95); y en *El público*, la Figura de pámpanos responde así a los requerimientos del Emperador: «Si me besas,

yo abriré mi boca para clavarme después tu espada en el cuello» (*EP*, II, 619).

La significación mortal de los cuchillos y las navajas se hace extensiva en numerosos pasajes a todos los objetos metálicos, y al reino mineral en general. Ya en la temprana «Elegía a doña Juana la loca», la reina castellana se nos presenta «con la rueca de hierro y de acero lo hilado» (*LP*, I, 22), como si el misterioso hilo de las Parcas hubiera adquirido el rigor de la muerte; y esa ausencia de vida que el metal sugiere, aparece también de manera explícita en el poema dedicado a la veleta muerta del mismo libro:

Yaces bajo una acacia.
¡Memento!
No podías latir
porque eras de hierro...
Mas poseíste la forma:
¡conténtate con eso!

(«Veleta yacente», *LP*, I, 72)

En su conferencia sobre el *duende*, el autor nos recuerda que España es «un país donde lo más importante de todo tiene un último valor metálico de muerte» (*OC*, III, 313), y en los versos del ciclo neoyorquino, evoca «el metálico rumor de suicidio que nos anima cada madrugada» («Panorama ciego de Nueva York», *PNY*, I, 483).

Muy característica, por lo extraña y fascinante, es la consistencia metálica, de cobre y bronce, que a menudo tienen la piel y la carne de los personajes lorquianos. Ya en un texto juvenil, los «niños desnudos, con carnes de bronce, se bañan en la acequia, y al salir de ella se revuelcan con placer en el polvo caliente de la carretera» (*IP*, III, 109). En el *Poema del cante jondo*, la falda de moaré de la Petenera «tiembla / entre sus muslos de cobre» («Muerte de la Petenera», *PCJ*, I, 193). En el «Romance de la luna, luna», con sus «cabezas levantadas / y los ojos entornados», se acercan hasta nosotros, «bronce y sueño, los gitanos» (*RG*, I, 394). En «San Miguel»:

Vienen manolas comiendo
semillas de girasoles,

los culos grandes y ocultos
como planetas de cobre.

(*RG*, I, 411)

Y Soledad Montoya en el «Romance de la pena negra»:

Cobre amarillo, su carne,
huele a caballo y a sombra.
unques ahumados sus pechos,
gimen canciones redondas.

(*RG*, I, 408)

La construcción y el sentido de estas imágenes parecen claros a primera vista: el metal designa metafóricamente la tonalidad oscura de la piel gitana, morisca, o simplemente bronceada. Pero hay algo más sin duda: un destello fúnebre, un aire cortante y gélido en esas carnes de gitanos y manolas. Los personajes del «Romance de la luna», por ejemplo, se dirigen «con los ojos entornados» a la fragua donde yace el gitanillo, en una actitud soñolienta que de inmediato nos recuerda a la muerte. Las manolas se pasean por esa Granada que en el *Poema del cante jondo* es llanto, sangre y suspiros («Baladilla de los tres ríos», *PCJ*, I, 153). La Petenera ha muerto, y sus muslos tienen ya la dureza inerte de los seres minerales. Soledad Montoya, en fin, representa el amor condenado a la insatisfacción y la muerte —caballo y sombra contrapuestos—, mientras su carne se torna ennegrecida y pétrea.

También sirve el metal para describir metafóricamente las cuerdas de ciertos instrumentos musicales, cuyo sonido puede venir acompañado a veces de un eco aciago. Las de la guitarra, por ejemplo, son «Tres de carne / y tres de plata» («Adivinanza de la guitarra», *PCJ*, I, 217). En su homenaje a Fray Luis de León, el poeta evoca «El arpa y su lamento / prendido en nervios de metal dorado» («Soledad», *OC*, I, 959). Y estos versos nos dan la clave para entender aquellos otros del romance de «Thamar y Ammón» en que «Por encima de los techos / nervios de metal sonaban» (*RG*, I, 439): se trata de una referencia al instrumento cuyo son se ha prolongado a lo largo del ro-

mance, hasta quedar violentamente interrumpido en los versos finales:

Y cuando los cuatro cascos
eran cuatro resonancias,
David con unas tijeras
cortó las cuerdas del arpa.

(*Ibíd.*, 442)

Y el mismo sentido metafórico podría tener el «nervio de plata caliente» que aparece en la descripción de San Gabriel (*RG*, I, 414), ya que, cuando éste se encamina a casa de Anunciación, «Las guitarras suenan solas / para San Gabriel Arcángel» (*ibíd.*).

El paisaje es en otras ocasiones el que adquiere ese álgido tacto mineral que presagia la muerte. Un regusto letal tienen, por ejemplo, aquellos versos del «Prendimiento de Antoñito el Camborio» en que el aire, como una «brisa, ecuestre, / salta los montes de plomo» (*RG*, I, 418), y en los que se anuncian las «voces de muerte» que sonarán en el siguiente romance. También la mirada del Amargo ha quedado fija, desde el momento en que se le profetizó su final, en «un norte / de metales y peñascos», rudo paraje donde la vida se acaba («Romance del emplazado», *RG*, I, 423), mientras el conjuro insiste:

Aprende a cruzar las manos,
y gusta los aires fríos
de metales y peñascos.
Porque dentro de dos meses
yacerás amortajado.

(*Ibíd.*, 424)

El plomo es uno de los metales que con más frecuencia se asocia con la muerte en la obra de Lorca. Una apariencia extraña tiene ya este metal en un poema de *Canciones* en que la pesadumbre y la confusión están simbolizadas por este cuadro[101]:

101. Seguimos a Carlos Bousoño, «En torno a "Malestar y noche" de García Lorca», en Emilio Alarcos, y otros, *El comentario de textos*, Madrid, Castalia, 3ª edic., 1973, págs. 305-342.

Tres borrachos eternizan
sus gestos de vino y luto.
Los astros de plomo giran
sobre un pie.

(«Malestar y noche», *C*, I, 360)

En el «Romance de la Guardia Civil española», los guardias «Tienen, por eso no lloran, / de plomo las calaveras» (*RG*, I, 426), lo cual nos lleva a imaginar el impulso frío y mecánico, falto de vida, que anima a los agentes del orden, y también por extensión metonímica, a los proyectiles que llevan en sus cartucheras. En «Cementerio judío», el plomo es el signo de la muerte, si bien la doctrina de Cristo intenta dulcificar su imagen, hasta hacerla suave y ligera como el vuelo del pájaro[102]:

Los niños de Cristo dormían,
y el agua era una paloma,
y la madera era una garza,
y el plomo era un colibrí.

(*PNY*, I, 520)

Y en la «Casida de los ramos», en que el hablante parece presentir su muerte, leemos:

Por las arboledas del Tamarit
han venido los perros de plomo
a esperar que se caigan los ramos,
a esperar que se quiebren ellos solos.

(*DT*, I, 591)

La plata tiene en ocasiones un sentido positivo, como ocurre en la «Canción primaveral» de *Libro de poemas*, en cuyos primeros versos los niños salen alegres de la escuela, y queda el «silencio hecho pedazos / por risas de plata nueva» (*LP*, I, 17). En la mayoría de los casos, sin embargo, la plata arroja hacia nosotros un destello de muerte, pálido y frío, y en la

102. Véase Piero Menarini, «*Poeta en Nueva York*», pág. 146; y Miguel García Posada, *Lorca: interpretación*, págs. 168-69.

superficie bruñida del metal no es raro encontrar a la luna, portadora de algún mensaje mortal. Doña Juana, por ejemplo, no conoció en vida «el madrigal doliente, ni el laúd juglaresco que solloza lejano», y su único juglar, cantor de su triste fin, «fue un mancebo con escamas de plata / y un eco de trompeta su acento enamorado» («Elegía a doña Juana la loca», *LP*, I, 22).

En los versos del cante jondo, la Siguiriya, efigie del dolor y de la muerte, pasa ante nosotros, entre «mariposas negras» y «una blanca serpiente / de niebla», con «el corazón de plata / y un puñal en la diestra» («El paso de la siguiriya», *PCJ*, I, 161). Cuando el Amargo se dirige hacia Granada entre terribles presagios, «Su gran reloj de plata le suena oscuramente en el bolsillo a cada paso» («Diálogo del Amargo», *PCJ*, I, 234), y al pensar en los cuchillos, hechos de metales preciosos, la mano derecha «se le enfría como si agarrase un pedazo de oro» (*ibíd.*, 237). Los torerillos que pasan ante la muchacha en «Arbolé, arbolé», llevan escondidos, tras la promesa de amor y dulzura que insinúan sus «trajes color naranja..», signos de amargura y muerte: «..y espadas de plata antigua» (*C*, I, 315). En otro poema de *Canciones*, el día llega y siega los árboles con sus hachas, como «Alas rastreras de plata» («Cortaron tres árboles», *C*, I, 288); y en «Galán», para negar el paso al amor, la puerta se cierra:

> Con llave de plata fina.
> Atada con una cinta.
>
> En la cinta hay un letrero:
> «Mi corazón está lejos.»
>
> (*C*, I, 317)

La luna preside la muerte de la joven en «Romance sonámbulo», y tiñe sus «ojos de fría plata» (*RG*, I, 402). Para anunciar a don Pedro la llegada de la muerte:

> Dos mujeres y un viejo
> con velones de plata
> le salen al encuentro.
>
> («Burla de don Pedro a
> caballo», *RG*, I, 437)

En *Bodas de sangre*, en fin, Leonardo, acuciado por la pasión sin salida, siente «alfileres de plata» clavadas en la sangre (*BS*, II, 785); y cuando la pareja camina hacia la muerte, bajo la luz de la luna, hay «Plata en la cara de la novia» (*ibíd.*, 776).

También la plata, cuando aparece en Nueva York, se halla asociada a contextos que sugieren infamia o muerte: «los borrachos de plata, los hombres fríos» participan en la «Danza de la muerte» (*PNY*, I, 471); otros «beben el whisky de plata junto a los volcanes» («El rey de Harlem», *PNY*, I, 460). El río Hudson, turbio de sangre, es «plata, cemento o brisa / en el alba mentida de New York» («New York, oficina y denuncia», *PNY*, I, 517). En «Grito hacia Roma», el Papa es un «viejo de manos traslúcidas» cuyo falso mensaje de amor y de paz no logra esconder la destrucción y la muerte en las que vive inmerso, y así:

> dirá: paz, paz, paz,
> entre el tirite de cuchillos y melones de dinamita;
> dirá: amor, amor, amor,
> hasta que se le pongan de plata los labios.
>
> (*PNY*, I, 526)

Y en otras ocasiones, la plata es víctima del terrible frenesí destructivo del hombre, como en el pasaje de la «Oda a Walt Whitman» en que «Noventa mil mineros sacaban la plata de las rocas» (*PNY*, I, 528): una brutal actividad depredadora en la que participan hombres armados «con la rueda, el aceite, el cuero y el martillo» (*ibíd.*), o legiones de obreros que forman verdaderas «colinas de martillos» («Navidad en el Hudson», *PNY*, I, 478).

Junto a los metales que hemos citado, que continuarán presentes, el mundo mineral de Nueva York nos revela el distanciamiento del hombre con respecto a la naturaleza, y la lenta aniquilación del ser humano en la gran urbe[103]. Los metales neoyorquinos, en efecto, tienen el mismo filo hiriente de los ya

103. Véase Ramón Xirau, *art. cit.*, págs. 212-14; y Miguel García Posada, *Lorca: interpretación*, págs. 175-77.

citados, y además, la frialdad funcional y deshumanizada de las creaciones industriales, en las que el hombre emplea la hojalata, el mercurio, el amianto y el níquel para construir objetos vanos o abyectos, que con frecuencia se revuelven contra su creador: «los plumeros, los ralladores, los cobres y las cacerolas de las cocinas», que, junto a los «paraguas y soles de oro», esclavizan a los negros en «El rey de Harlem»[104] (*PNY*, I, 460); las «radios de níquel» del «Paisaje de la multitud que orina» (*PNY*, I, 475), y las planchas de níquel en las que depositan los médicos «sus tijeras y guantes de goma», ante la muerte irremediable, en el «Cementerio judío» (*PNY*, I, 520); el «óxido de hierro de los grandes puentes» («Danza de la muerte», *PNY*, I, 469); los «ángulos del salitre» de «El rey de Harlem», *PNY*, I, 462); el «alambre» de la «Oda a Walt Whitman», (*PNY*, I, 529); el «óxido» y el «fermento» de una «tierra estremecida» («New York. Oficina y denuncia», *PNY*, I, 518), en que todo se reduce a «Geometría y angustia» («Un poeta en Nueva York», *OC*, III, 348), y en que incluso «la luz tiene un sabor de metal acabado» («Luna y panorama de los insectos», *PNY*, I, 512).

En los versos de *Poeta en Nueva York* encontramos también esa constante insinuación de muerte que los cuchillos y las navajas encarnan, aunque transferida a instrumentos diminutos que, como el alfiler, son capaces de provocar la muerte con un gesto invisible y silencioso, muy propio de la civilización despersonalizada y aséptica en que la anécdota del libro transcurre. Así, en «Paisaje de la multitud que orina», «No importa que el niño calle cuando le clavan el último alfiler», porque frente a él «hay un mundo de la muerte», en que todo se nos muestra definitivamente quieto (*PNY*, I, 475). En «Asesinato» nos encontramos ante «Un alfiler que bucea / hasta encontrar las raicillas del grito» (*PNY*, I, 477). Desde el lago Eden, el poeta recuerda:

104. Véase Piero Menarini, «*Poeta en Nueva York*», pág. 72. El propio Lorca, en su lectura comentada de los poemas neoyorquinos, explicaba que los negros de Harlem son «esclavos de todos los inventos del hombre blanco y de todas sus máquinas, con el perpetuo susto de que se les olvide un día encender la estufa de gas o guiar el automóvil o abrocharse el cuello almidonado, o [de] clavarse el tenedor en un ojo. Porque los inventos no son suyos, viven de prestado» («Un poeta en Nueva York», *OC*, III, 351).

Yo sé el uso más secreto
que tiene un viejo alfiler oxidado
y sé del horror de unos ojos despiertos
sobre la superficie concreta del plato.

(«Poema doble del lago Eden», *PNY*, I, 490)

Desolador es también el paisaje de «Luna y panorama de los insectos», formado por «los muertos diminutos por las riberas» y «las muchedumbres en el alfiler» (*PNY*, I, 512). E incluso en los objetos más insignificantes, el poeta advierte la amenaza de una muerte microscópica:

Y el azúcar,
¡qué puñalitos sueña en su vigilia!
Y los puñales diminutos,
¡qué luna sin establos, qué desnudos,
piel eterna y rubor, andan buscando!

(*PNY*, I, 503)

En Nueva York los metales sirven también para fabricar monedas, que con su terrible poder esclavizan y amordazan a los humildes[105]. Lo que la ciudad de Nueva York nos ofrece, en efecto, explica Lorca en una carta dirigida a su familia en agosto de 1929:

> Es el espectáculo del dinero del mundo en todo su esplendor, su desenfreno y su crueldad. Sería inútil que yo pretendiera expresar el inmenso tumulto de voces, gritos, carreras, ascensores, en punzante y dionisíaca exaltación de la moneda (*OC*, III, 843).

Así, en «El rey de Harlem», «las muchachas americanas / llevaban niños y monedas en el vientre» (*PNY*, I, 460); y en «La aurora», «A veces las monedas en enjambres furiosos / taladran y devoran abandonados niños» (*PNY*, I, 485). Con motivo de la Depresión, en Wall Street, «el director del banco observaba el manómetro / que mide el cruel silencio de la moneda»

105. Ramón Xirau, *art. cit.*, pág. 213.

(«Danza de la muerte», *PNY*, I, 470), mientras la catástrofe monetaria genera «huracanes de oro y gemidos de obreros parados» (*ibíd.*), en una ciudad dominada por «los blancos de oro» («Oda a Walt Whitman», *PNY*, I, 532).

Además de fabricar monedas hirientes, el metal sirve para crear invisibles cadenas que aprisionan al hombre y su entorno[106], como ocurre en «La aurora», en que «La luz es sepultada por cadenas y ruidos» (*PNY*, I, 485). Mientras, sobre la ciudad hay gentes que soportan «una lluvia nocturna cargada de cadenas» («Cementerio judío», *PNY*, I, 521), y por doquier se agitan incansables «un millón de herreros / forjando cadenas para los niños que han de venir» («Grito hacia Roma», *PNY*, I, 525).

106. Véase Piero Menarini, «Emblemas ideológicos de *Poeta en Nueva York*», en Víctor García de la Concha (ed.), *El surrealismo*, Madrid, Taurus, Serie «El escritor y la crítica», 1982, págs. 254-70, y especialmente págs. 257 y sigs.

CAPÍTULO II

EL AGUA

FEDERICO Y LAS AGUAS

Si en el capítulo anterior imaginábamos a Lorca como un poeta de la tierra, un nuevo acercamiento a su obra nos permitirá descubrir a un creador fascinado por el cristal, la canción y la savia milagrosa de las aguas, y asustado al mismo tiempo ante la profundidad oscura del mar, el silencio de los aljibes inmóviles, o la antesala imaginaria de la muerte, entrevista en la negra frialdad de pozos y lagunas. Y es que, en efecto, el agua es el más lorquiano de los cuatro elementos[1], verdadera obsesión de un espíritu como el de nuestro autor, capaz de oír la voz de la naturaleza, y de hallar, entrelazados en ella, signos de amor y misteriosas llamadas de muerte.

Federico es el niño nacido y criado en un pueblo de fuentes[2]; el joven que imaginó un día la ciudad de Granada como

1. Según los datos que aporta el trabajo de Alice M. Pollin (ed.), *A Concordance to the Plays and Poems of Federico García Lorca*, Ithaca, Cornell University Press, 1975, de los sustantivos correspondientes a los cuatro elementos, *agua* es el que aparece con más frecuencia en la obra de Lorca: 338 veces, seguido de *aire* (217), *tierra* (162), y *fuego* (49); y en porcentajes, su presencia representa un 44,13%/ con respecto a los tres elementos restantes.

2. Fuentevaqueros «Está edificado sobre el agua. Por todas partes cantan las acequias y crecen los altos chopos donde el viento hace sonar sus músicas suaves en el verano» («Alocución al pueblo de Fuentevaqueros», *OC*, III, 421).

una Atlántida maravillosa presidida por la Alhambra, palacio sumergido y panteón del agua[3]; el hombre que siente ante el río y el mar un terror extraño, del que fueron testigos en momentos distintos Dámaso Alonso y Ana María Dalí[4]; o el conferenciante que en una de sus charlas nos explica cómo la verdad real, y en este caso la verdad poética del agua, vence siempre a la imaginación del hombre[5]. Federico es además, y ante todo, el soñador capaz de levantar multitud de imágenes acuáticas atrayentes y misteriosas, y un poeta que encuentra en el agua motivo constante de inspiración y gozo[6], según confesó él mismo en una carta dirigida a Melchor Fernández Almagro desde Granada, en el verano de 1921:

> *He visto* un libro admirable que está por hacer y que quisiera hacerlo yo. Son «Las meditaciones y alegorías del agua». ¡Qué maravillas hondas y vivas se pueden decir del agua! El

3. Véase más adelante, págs. 117-18 y n. 91.

4. En Cadaqués, mientras Salvador Dalí, su hermana y otros amigos se adentran en el mar, Federico permanece en la playa: «Por nada del mundo se metería en el mar no estando nosotros cerca de él. Teme que las pequeñas olas se lo traguen, o bien hundirse en el mar para siempre. Mientras se baña, junto a la playa misma, yo tengo que sostenerle la mano. Tiene miedo de ahogarse» (Ana María Dalí, *Salvador Dalí visto por su hermana*, Barcelona, Edit. Juventud, 1949, pág. 125). Y en Sevilla, al cruzar en barca el Guadalquivir una noche, a Federico le invadió un «auténtico terror» que «le salía de la carne al contacto de aquella fuerza negra, mugidora y fría» (Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, BRH, 3ª edic., 1978, pág. 155).

5. «La imaginación de los hombres ha inventado los gigantes para achacarles la construcción de las grandes grutas o ciudades encantadas. La realidad ha enseñado después que estas grandes grutas están hechas por la gota del agua. Por la pura gota de agua paciente y eterna. En este caso, como en otros muchos, gana la realidad. Es más bello el instinto de la gota de agua que la mano del gigante. La verdad real vence a la imaginación en poesía» («Imaginación, inspiración, evasión», *OC*, III, 260).

6. Véase Carlos Ramos Gil, *Claves líricas de García Lorca. Ensayo sobre la expresión y los climas poéticos lorquianos*, Madrid, Aguilar, 1967, págs. 203 y sigs.; Egon Huber, *op. cit.*, págs. 51-55; María Teresa Babín, *Estudios lorquianos*, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1976, págs. 280-86; de la misma autora, «The Voice of Nature in the Life of the Water», en Joseph W. Zdenek (ed.), *op. cit.*, págs. 139-50; y Eduardo Tijeras, «Hacia Lorca por las imágenes del agua», *CHA*, 433-434, julio-agosto, 1986, págs. 89-102. Nos ha sido especialmente interesante y útil para redactar este capítulo, el trabajo de Karin G. Godde-Nijhowne, *Lorca's Water Symbolism in the Context of Contemporary Aesthetic Trends*, tesis doctoral inédita, University of Toronto, 1976, una copia de la cual nos proporcionó muy amablemente su autora.

poema del agua que mi libro tiene se ha abierto dentro de mi alma. Veo un gran poema entre oriental y cristiano, europeo, del agua; un poema donde se cante en amplios versos o en prosa *muy rubato* la vida apasionada y los martirios del agua. Una gran Vida del Agua, con análisis detenidísimos del círculo concéntrico del reflejo, de la música borracha y sin mezcla del silencio que producen las corrientes. El río y las acequias se me han entrado. Ahora se debe decir: El Guadalquivir o el Miño nacen en Fuente Miña y desembocan en Federico García Lorca, modesto soñador e hijo del agua [...] (¡Oh, qué obsesión padezco del agua!) (*OC*, III, 713-14).

Y es que, en efecto, «La poesía no tiene límites», según explicaba Lorca en una entrevista pocos meses antes de su muerte[7], y «Puede estar esperándonos en el agua de una fuente, subida en la flor de un olivo, puesta a secar en la tela blanca de una azotea» (*OC*, III, 672).

En la obra juvenil de Federico, y junto a las demás voces de la naturaleza, observamos que el agua sufre a menudo una agitación extraña, como si estuviera animada por algún espíritu oculto, o movida por algún ser invisible y fantástico que habitase en el fondo; y entre todas estas señas de vida, destacan sobre todo las voces, los murmullos, las canciones misteriosas de las aguas, que sólo el alma del poeta es capaz de entender[8]: «El agua canta siempre / bajo el temblor del bosque», escribe Federico en una «Suite» de 1922 (*OC*, I, 845); en «Los encuentros de un caracol aventurero», «un manantial recita / su canto entre las hierbas» (*LP*, I, 9); y en «Sueño», el corazón del poeta «reposa junto a la fuente fría», mientras «El agua de la fuente su canción le decía» (*LP*, I, 66); aunque la composición que mejor ilustra el tema que venimos exponiendo es «Manantial», de *Libro de poemas*, en cuyos versos, las sombras dormidas y el canto de los manantiales resultan indescifrables para el poeta:

7. «Conversaciones literarias. Al habla con Federico García Lorca», por Felipe Morales, *La Voz*, Madrid, 2 de abril de 1936.

8. Para *Libro de poemas*, véase Balbino Marcos Villanueva, «El *Libro de poemas* de Federico García Lorca. Apreciaciones sobre diversos sentidos del mundo inanimado y vegetal», *LD*, VI, 1976, págs. 33-68; y Candelas Newton, *Lorca: «Libro de poemas» o las aventuras de una búsqueda*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1986, especialmente págs. 173 y sigs.

Frente al ancho crepúsculo de invierno
mi corazón soñaba.
¿Quién pudiera entender los manantiales,
el secreto del agua
recién nacida, ese cantar oculto
a todas las miradas
del espíritu, dulce melodía
más allá de las almas...?

Luchando bajo el peso de la sombra,
un manantial cantaba.
Yo me acerqué para escuchar su canto,
pero mi corazón no entiende nada.

(*LP*, I, 124)

Incapaz de entender el murmullo del agua, el poeta se trasforma en chopo y hunde sus raíces en el reino misterioso donde el agua nace y se cuaja, aunque todo es inútil:

¡Señor, arráncame del suelo! ¡Dame oídos
que entiendan a las aguas!
Dame una voz que por amor arranque
su secreto a las ondas encantadas;
para encender su faro sólo pido
aceite de palabras.

(*Ibíd.*, 127)

Y es que el agua, como ha señalado Bachelard, «es la señora del lenguaje fluido, del lenguaje sin choques, del lenguaje continuo, continuado, del lenguaje que aligera el ritmo, que da una materia uniforme a ritmos diferentes», y de ella surge «una poesía fluida y animada», «una poesía que viene de las fuentes»[9]; y Federico, por su parte, llega a afirmar que «La ciencia de los cantos por los cantos la tienen / los bosques rumorosos y las aguas del mar» («Los álamos de plata», *LP*, I, 118).

9. Gaston Bachelard, *El agua*, págs. 278-79.

Si las aguas nos sorprenden a menudo con su voz singular, parece natural que, por un proceso analógico inverso, el canto o el murmullo de los ríos o las fuentes sirvan de símil o vehículo metafórico para aludir poéticamente al lenguaje humano, y, sobre todo, a actividades como la música, la poesía o el canto, en que el hombre manifiesta su genio y su instinto creador a través de la voz[10]; y así, en la «Balada de la placeta» lorquiana, en que se confrontan la alegría del folklore infantil y la melancolía irreparable de un corazón maduro, el hablante confiesa que aprendió «el camino / de los poetas» acercándose a «La fuente y el arroyo / de la canción añeja» (*LP*, I, 97). En otro poema de esta época, la lluvia es «canto primitivo» e «historia sonora», y sus gotas «Son poetas de agua que han visto y que meditan / lo que la muchedumbre de los ríos no sabe» («Lluvia», *LP*, I, 35). Los poemas del cante jondo, nos dice el autor en su conferencia, «Nacen porque sí, son un árbol más en el paisaje, una fuente más en la alameda» («El cante jondo. Primitivo canto andaluz», *OC*, III, 208), y en ellos la guitarra «Llora monótona / como llora el agua» («La guitarra», *PCJ*, I, 158), mientras que las canciones de cuna europeas son «melancólicas», aunque sólo accidentalmente, «como un chorro de agua o el temblor de unas hojas» («Canciones de cuna españolas», *OC*, III, 285).

La similitud entre la actividad poética y el agua de las fuentes, los arroyos y los estanques, tiene en la obra de Lorca otra importante dimensión que comentaremos: Las aguas son un conocido símbolo del mundo inconsciente, y se hallan por ello íntimamente ligadas a la poesía[11]; la inmersión bajo la superficie de estanques y mares representa el esfuerzo del hombre por conocer las últimas raíces de su propio espíritu; y las fuentes y manantiales, a través de las cuales la tierra vierte al exterior sus tesoros ocultos, serían por consiguiente una imagen exacta del pensamiento, la inspiración y el sueño: los cauces por los que las aguas del inconsciente afloran al exterior. Ya

10. La voz de Catalina Bárcena es igual que «un lejano rumor de cálida fuente» (*OC*, I, 1038); la de Víctor, «un chorro de agua que te llena toda la boca» (*Y*, II, 826); y la del Párroco de *La Casa de Bernarda Alba*, «un cántaro de agua llenándose poco a poco» (*CBA*, II, 977).

11. Véase Carl Gustav Jung, *Arquetipos*, págs. 24 y sigs.; y para Lorca, Karin Godde, *op. cit.*, págs. 92 y sigs.

en el «Prólogo» de *Impresiones y paisajes*, nuestro autor explica, en este sentido, que:

> La poesía existe en todas las cosas, en lo feo, en lo hermoso, en lo repugnante; lo difícil es saberla descubrir, despertar los lagos profundos del alma (*IP*, III, 5).

Y en su conferencia sobre el cante jondo, recuerda cuál es la batalla que el artista joven debe librar:

> ...la lucha por lo nuevo, la lucha por lo imprevisto, el buceo en el mar del pensamiento por encontrar la emoción intacta (*OC*, III, 203).

El fenómeno de la inspiración, nos dice Federico en otro momento, se produce en un misterioso paisaje en que las «Aguas profundas y quietas cabrillean entre los juncos» («La imagen poética de don Luis de Góngora», *OC*, III, 236); y el verdadero poeta es quien «Oye el fluir de los grandes ríos», mientras llega hasta su frente «la frescura de los juncos que se mecen "en ninguna parte"» («Imaginación, inspiración, evasión», *OC*, III, 260).

También aparece expuesta esta misma idea en algunos de los poemas juveniles de nuestro autor, como la «Canción otoñal», en la cual leemos: «el dolor de mi tristeza / va mojando los recuerdos / en la fuente de la idea» (*LP*, I, 15). En otra composición de esta época:

> Mi alma está madura
> hace mucho tiempo,
> y se desmorona
> turbia de misterio.
> Piedras juveniles
> roídas de ensueño
> caen sobre las aguas
> de mis pensamientos.
>
> (*LP*, I, 84-85)

Especialmente representativo del tema que tratamos es el poema «Encina», en que el poeta necesita remover el fondo

turbio de su propia alma para extraer el cristal radiante de la poesía auténtica, explorando «en lo más hondo de su ser biológico»[12]:

Bajo tu casta sombra, encina vieja,
quiero sondar la fuente de mi vida
y sacar de los fangos de mi sombra
las esmeraldas líricas.

Echo mis redes sobre el agua turbia
y las saco vacías.
¡Más abajo del cieno tenebroso
están mis pedrerías!

(*LP*, I, 133)

Entre los valores simbólicos que tradicionalmente se han atribuido a las aguas, destacaremos finalmente el conjunto de significados que se derivan de las virtudes lustrales y la apariencia diáfana de este elemento: limpieza, pureza, bondad, perfección, transparencia cristalina, acción regeneradora[13]. En todas partes, en efecto, la imaginación del hombre «encuentra en el agua la materia pura por excelencia, la materia naturalmente pura»[14], y así lo prueban los rituales paganos de purificación, las abluciones de la India y el Islam, o las aspersiones de agua bendita y las ceremonias del Bautismo entre los cristianos; todo lo cual nos recuerda el valor sagrado que siempre el hombre ha atribuido al agua, convertida en una representación exacta del Espíritu divino, por ser una materia perfecta, fecunda, simple, y totalmente transparente[15].

En uno de sus poemas juveniles, «La mañana» de *Libro de poemas*, también recoge Federico algunos de los valores tradicionales del agua que acabamos de exponer. Para el poeta, «la canción del agua / es una cosa eterna» (*LP*, I, 29); es la «luz

12. Richard L. Predmore, *op. cit.*, pág. 32.

13. Gaston Bachelard, *El agua*, págs. 203 y sigs.; y J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, págs. 52 y sigs.

14. Gaston Bachelard, *ibíd.*, pág. 203.

15. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pág. 55.

hecha canto», «firme y suave, / llena de cielo y mansa» (*ibíd.*, 30); y añade:

¿Qué es el santo bautismo,
sino Dios hecho agua
que nos unge las frentes
con su sangre de gracia?
Por algo Jesucristo
en ella confirmóse.
....
Es el amor que corre
todo manso y divino,
es la vida del mundo,
la historia de su alma.

(*Ibíd.*, 30)

Cristo, añade el poeta, nos invitó a confesarnos con el agua, «de todos los dolores, / de todas las infamias» (*ibíd.*, 31); y concluye:

¡Oh fortuna divina
por ninguno ignorada!
Agua dulce en que tantos
sus espíritus lavan,
no hay nada comparable
con tus orillas santas
si una tristeza honda
nos ha dado sus alas.

(*Ibíd.*)

En «Manantial», el nacimiento del agua:

Era un brotar de estrellas invisibles
sobre la hierba casta,
nacimiento del Verbo de la tierra
por un sexo sin mancha.

(*LP*, I, 124)

Por eso, escribe Federico:

Amaríamos a Dios,
si el pecho, gruta del alma,
fuese en vez de carne, de agua.

(«Amaríamos a Dios», *OC*, I, 1013)

EL AGUA Y LA VIDA

Aunque el hombre ha admirado siempre las propiedades lustrales, el dinamismo y la transparente luminosidad de las aguas, han sido la fuerza germinativa y la capacidad regeneradora de este elemento las cualidades que mayor asombro han despertado, porque en ellas parece adivinarse un poder mágico, un soplo de sacralidad que pone al agua en contacto con la esfera sobrenatural[16].

Experiencias tan simples como la sed, la acción beneficiosa del riego y la lluvia sobre las plantas, o el aniquilamiento de la vida en periodos de sequía, junto al temor que despiertan la profundidad del lago y la acción devastadora de diluvios y riadas, llevaron al hombre a pensar que el agua era la matriz originaria de todas las formas vivas, y al mismo tiempo su receptáculo final: suma de virtualidades; madre primordial; dispensadora de salud y vida; energía misteriosa que multiplica los pastos, da vida a los animales, hace fértiles a los humanos, y es capaz de anegarlo todo con su fuerza.

En muchas cosmogonías, el mundo fue en su origen una gran masa acuática de formas indeterminadas, de la que fueron surgiendo las distintas criaturas, y el final de este ciclo cosmogónico, igual que el de cada existencia particular, ha de consistir en el retorno y la disolución de todos los seres en ese reino amorfo de las aguas originarias para renacer de nuevo.

16. Para el simbolismo de las aguas en general, cuyos principales aspectos resumimos en los dos párrafos siguientes, véase Mircea Eliade, *Tratado*, págs. 200 y sigs., *Imágenes*, págs. 165 y sigs., y *Lo sagrado*, págs. 112 y sigs.; Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, págs. 54 y sigs.; y J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, págs. 52 y sigs.

Por eso el contacto con el agua, y sobre todo la inmersión en ella, son signos de muerte y al mismo tiempo vehículo de regeneración y multiplicación; y así lo demuestra el sol, que tras sumergirse en el mar cada noche para viajar a través de las aguas, amanece con renovado esplendor; o el bautismo cristiano, en que la disolución de lo antiguo en el reino preformal de las aguas, permite que nazca el *neófito*, 'el que ha sido hecho de nuevo'; y lo mismo podemos decir acerca de mito del Diluvio, en que la humanidad sucumbe para renacer limpia y renovada. El agua, en fin, se sitúa al principio y al final de la existencia, y puede simbolizar por igual el nacimiento y el ocaso, la regeneración o la disolución, la vida y la muerte, lo cual la convierte en una pieza clave del lenguaje poético lorquiano.

En numerosos mitos, el agua es la semilla que el dios celeste arroja en forma de lluvia sobre la madre tierra, cuando se abraza a ella para fecundarla y hacer que la vida se multiplique[17]; y Esquilo nos lo recordó así en un fragmento de sus *Danaidas*:

> ...desea el cielo augusto penetrar la tierra y el deseo de la tierra se apodera por realizar la unión. La lluvia de su lecho del cielo cae y fecunda la tierra; ésta genera para los mortales pastos para sus rebaños y el sustento de Deméter[18].

También Lorca, desde sus primeras composiciones, nos recuerda a los poetas de la Antigüedad, y a sus grandes mitos, al recrear con su palabra el matrimonio cósmico del cielo con la tierra a través de la lluvia. De esta forma, el agua es en *Libro de poemas* «la savia entrañable / que madura los campos» («Mañana», *LP*, I, 29); y la lluvia, según vimos, «un besar azul que recibe la Tierra, / el mito primitivo que vuelve a realizarse» («Lluvia», *LP*, I, 34):

> Es la aurora del fruto. La que nos trae las flores
> y nos unge de espíritu santo de los mares.
> La que derrama vida sobre las sementeras
> y en el alma tristeza de lo que no se sabe.
>
> (*Ibíd.*)

17. Véase antes, págs. 19 y sigs.
18. En G. S. Kirk y J. E. Raven, *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*, Madrid, Gredos, BHF, 1969, pág. 50.

Pero el agua no sólo es responsable de la multiplicación de la vida vegetal: también el ser humano ha visto en ella, junto a la nutrición líquida necesaria para subsistir, otros agentes e influjos capaces de promover su propia fertilidad, e incluso de provocar la gestación y el nacimiento; y en la obra de Federico hay frecuentes referencias a esta relación entre el agua y la fecundidad humana[19]: El origen de la vida, según vimos[20], se encuentra en aquel «primer paisaje / de choques, líquidos y rumores / que trasmina a niño recién nacido», descrito en «Cielo vivo» (*PNY*, I, 491). En *Bodas de sangre*, el agua simboliza la alegría de la unión, y anuncia la fecundidad futura de la pareja:

Giraba,
giraba la rueda
y el agua pasaba.
¡Porque llega tu boda,
deja que relumbre el agua!

(*BS*, II, 754)

En *Yerma*, sobre todo, por ser el drama de la fertilidad insatisfecha, las alusiones metafóricas al agua son constantes[21]: «Los hijos llegan como el agua», explica la Vieja 1ª a la protagonista (*Y*, II, 818); y en la canción de las lavanderas:

Dime si tu marido
guarda semilla
para que el agua cante
por tu camisa.

(*Ibíd.*, 837)

19. Véase Carlos Ramos Gil, *op. cit.*, págs. 207 y sigs.
20. Véase antes, págs. 45 y sigs.
21. Véase Calvin Cannon, *art. cit.*, págs. 126 y sigs.; Patricia L. Sullivan, *art. cit.*, págs. 274 y sigs.; Patricia Pinto, «El símbolo del agua y el motivo de la sed en *Yerma*», *BFCh*, XXIII-XXIV, 1972-1973, págs. 283-304; Luis Fernández Cifuentes, *García Lorca en el teatro: La norma y la diferencia*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1986, págs. 177 y sigs.; y Antonio F. Cao, *Federico García Lorca y las vanguardias: Hacia el teatro*, London, Tamesis Books, 1978, págs. 91 y sigs.

Yerma sabe que «nuestro vientre guarda tiernos hijos, / como la nube lleva dulce lluvia» (*ibíd.*, 847); y desea que todo fructifique: que la roca llegue a ser «un canasto de flores y agua dulce» (*ibíd.*, 844), o que las ramas se agiten, «y salten las fuentes alrededor» (*ibíd.*, 807). Pero, mientras «las fuentes no cesan de dar agua y paren las ovejas cientos de corderos» (*ibíd.*, 848), ella se siente lejos de la humedad que vivifica, «marchita», «seca», unida a un hombre «enjuto» (*ibíd.*, 875, 818, 805).

La asociación que los personajes de Lorca establecen entre el agua y la fertilidad humana, no es nueva, como sabemos. Antes de que el hombre descubriera la intervención paterna en el nacimientos de los hijos, la concepción era atribuida a un influjo mágico[22], o a la presencia del agua, ya que de ella depende la aparición y conservación de la vida en la tierra; y a ello debió de contribuir el hecho de que nuestra existencia prenatal se desarrolle en el medio acuático que proporciona el vientre materno, lo cual habría llevado a establecer una relación causal entre el líquido amniótico y el desarrollo del feto. Todavía en nuestro siglo, los tobriandeses ignoraban el papel del coito en la fecundación, y creían que la mujer quedaba preñada cuando el espíritu de un antepasado penetraba en su cuerpo a través del agua[23]; y algún vestigio de estas creencias permanece en el fondo de nuestra psique: el agua es un símbolo de la concepción y el nacimiento en el lenguaje de los sueños, y tiene para nuestro inconsciente un valor maternal y un claro significado femenino, según ha señalado Marie Bonaparte, para quien «todas las aguas en que uno entra o que uno emerge son símbolos universales del agua en que realmente hemos habitado, de la cual realmente venimos —el agua amniótica—»[24]; y Gaston Bachelard ha comparado al mar con una gran madre ensanchada, y ha visto en la capacidad acunadora del agua, y en su larga cabellera, algunos de sus rasgos maternales y femeninos más acusados[25].

22. Lucien Lévy-Bruhl, *La mentalidad*, págs. 379 y sigs.
23. Bronislaw Malinowski, *op. cit.*, págs. 101 y sigs.
24. Cit. por Carlos Feal Deibe, *Eros y Lorca*, pág. 28.
25. Gaston Bachelard, *El agua*, págs. 175 y sigs., 199 y sigs., 129 y sigs. La cabellera del agua es una imagen frecuente en Lorca: La bella lagarta es verde «como las cabelleras / de las fuentes dormidas» («El lagarto viejo», *LP*, I, 93);

Los vestigios de esta relación entre el agua y la fertilidad humana son mucho más amplios y persistentes, y han llegado hasta nosotros a través de ritos, costumbres y supersticiones varias veces milenarias. Las mujeres tártaras estériles, por ejemplo, se arrodillan junto a un estanque para pedir hijos[26]. El agua de la lluvia se utiliza en los rituales gitanos destinados a promover la fecundidad, y en algunas comunidades la mujer debe dar a luz junto a la orilla del río[27]. También en Andalucía el agua ocupa un importante lugar entre los recursos utilizados para lograr que la mujer sea fértil[28]; y en toda España es el agua de mayo la que, según la creencia popular, atesora mayor poder profiláctico, fertilizante y purificador[29].

La idea de que el contacto con el agua favorece la fecundidad, empuja a algunas mujeres estériles, como Yerma, a «subirse al tejado y andar descalzas por esos ríos» (*Y*, II, 832); y nos ayuda a entender los consejos de Yerma a Juan en la primera escena del drama: «A mi me gustaría que fueras al río y nadaras y que te subieras al tejado cuando la lluvia cala nuestra vivienda» (*ibíd.*, 804). En la romería a la que Yerma acude, las mujeres que desean ser madres beben «el agua santa» (*ibíd.*, 866); la casada se baña «En el río de la sierra», «con el vientre seco / y la color quebrada» (*ibíd.*, 870-71), para entrar en contacto con los elementos, y sobre todo, para dejarse envolver en el agua, que es la fuente primaria de vida; y Dolores, la conjuradora, recuerda cómo en cierta ocasión hizo:

> ...la oración con una mujer mendicante que estaba seca más tiempo que tú, y se le endulzó el vientre de manera tan

---

y en «Nocturnos de la ventana», «El estanque tiene suelta / su cabellera de algas / y al aire sus grises tetas / estremecidas de ranas» (*C*, I, 294). En otros casos el autor ha resaltado también las cualidades femeninas del agua: «La lluvia es hermosa. En el colegio entraba por los patios y estrellaba por las paredes a unas mujeres desnudas, muy pequeñas, que lleva dentro» (*APCA*, II, 527); y su valor maternal, cuando San Rafael, «en el mitin de las ondas / buscaba rumor y cuna» (*RG*, I, 413).

26. Mircea Eliade, *Tratado*, pág. 204.

27. Jean Paul Clebert, *op. cit.*, págs. 206-8.

28. Véase Antonio Limón Delgado, *op. cit.*, págs. 22-24.

29. Julio Caro Baroja, *La estación de amor. Fiestas populares de mayo a San Juan*, Madrid, Taurus, 1983, págs. 78-80 y 95 y sigs.

hermosa que tuvo dos criaturas ahí abajo en el río, porque no le daba tiempo de llegar a las casas (*ibíd.*, 857).

La costumbre de bañarse con el fin de asimilar el poder lustral y los gérmenes vitales del agua, ha sido corriente durante las fiestas del solsticio estival en numerosos pueblos de España. Se piensa, en efecto, que en los meses de mayo y junio, y sobre todo la noche y la mañana de San Juan, las aguas del mar, las de los ríos, e incluso el rocío de los campos, poseen virtudes extraordinarias, que las gentes tratan de aprovechar sumergiéndose en ellas[30]. En la zona de Granada, por ejemplo, los aldeanos de los pueblos que están a orillas del Genil, solían ir a bañarse al río en esa fecha[31], y es probable que Federico tuviera presente este antiquísimo rito cuando, en el «Romance del emplazado», y antes de que en un fatídico veinticinco de junio se le anuncie al protagonista su terrible fin, vemos cómo:

Los densos bueyes del agua
embisten a los muchachos
que se bañan en las lunas
de sus cuernos ondulados.

(*RG*, I, 423)

Hay otras escenas en que el baño, que muy bien podría ser el de la noche de San Juan, tiene un significado claramente erótico[32], y un parentesco directo con el baño de amor de la canción tradicional[33]: «Mi amante siempre se baña / en el río Guadalquivir», cantan los músicos en la *Tragicomedia de don Cristóbal* (*TDC*, II, 119). Sin embargo, como en tantos otros pasajes lorquianos, la palidez lunar, la soledad y la oscuridad del ambiente, y el abandono de las protagonistas, tiñen la escena del baño de un sentimiento de frustración y soledad angustiosas. En «Serenata», por ejemplo, un poema de *Canciones* que con alguna variante se repite en *Amor de don Perlim-*

30. *Ibíd.*, págs. 175 y sigs.
31. *Ibíd.*, pág. 181.
32. Carlos Ramos Gil, *op. cit.*, pág. 207.
33. Véase, para el tema que a continuación desarrollamos, Mario Hernández, «La muchacha dorada por la luna», *TN*, 1-2, dic. 1976, págs. 211-20.

plín (*ADP*, II, 490), «Lolita lava su cuerpo / con agua salobre y nardos», mientras:

La noche de anís y plata
relumbra por los tejados.
Plata de arroyos y espejos.
Anís de tus muslos blancos.

(*C*, I, 354)

En la «Casida de la muchacha dorada», el agua resplandece bajo la luz lunar, y llega a convertirse en una hoguera de amor encendido y sombrío:

Vino la noche clara,
turbia de plata mala,
con peladas montañas
bajo la brisa parda.

La muchacha mojada
era blanca en el agua,
y el agua, llamarada.

(*DT*, I, 596)

Y ambos elementos, fuego y agua, se combinan con los dos restantes en la escena de *Yerma* en que la esposa estéril se baña durante la romería, mientras el ansia de fecundidad se carga de oscuras connotaciones eróticas:

En el río de la sierra
la esposa triste se bañaba.
Por el cuerpo le subían
los caracoles del agua.
La arena de las orillas
y el aire de la mañana
le daban fuego a su risa
y temblor a sus espaldas.
¡Ay, qué desnuda estaba
la doncella en el agua!

(*Y*, II, 870)

Todo lo expuesto nos lleva a suponer que el agua, además de agente fertilizador, figura materna e imagen de la vida que se renueva, es un símbolo de la libido, igual que el aire y el fuego[34]: el baño, como hemos visto, tiene por sí mismo un sentido erótico que probablemente se encuentra enraizado en nuestro inconsciente[35]; el coito se ha asociado a la lluvia y el riego desde épocas remotas, como ya sabemos[36], y de todo ello hay algún vestigio en nuestro folklore[37]; el agua, en fin, por todos estos motivos, y también por su transparencia y su atrayente dulzura, es un símbolo casi universal del amor; y es a la luz de estas imágenes y creencias como hay que entender la significación erótica de algunos pasajes lorquianos[38]. Ya en *Libro de poemas*, por ejemplo, al evocar el valor del agua, Lorca señala su relación con el amor:

Por algo madre Venus
en su seno engendróse,
que amor de amor tomamos
cuando bebemos agua.

(«Mañana», *LP*, I, 30)

Y en otro lugar recuerda:

El primer beso
que supo a beso y fue
para mis labios niños
como la lluvia fresca.

(«Balada interior» *LP*, I, 90)

34. Véase Rupert C. Allen, *The Symbolic World of Federico García Lorca*, Alburquerque, University of New México Press, 1972, pág. 25.

35. Leopold Calligor y May Rollo, *Sueños y símbolos*, Buenos Aires, Troquel, 1972, pág. 63.

36. Véase antes, págs. 82 y sigs.

37. Véase Enrique Casas Gaspar, *op. cit.*, págs. 158 y sigs. Cfr. también: «Pensaba que era yo solo / el que tu jardín regaba, / mas he visto que son muchos / los que van y sacan agua» (Dámaso Ledesma, *Folklore o Cancionero salmantino*, Salamanca, 1972, facsímil de la edición salmantina de 1907, pág. 124).

38. Véase J. Alberich, *art. cit.*, págs. 21 y sigs.; y Manuel Alvar, *art. cit.*, págs. 77-80.

En otros casos, el frescor húmedo o la energía del agua sirven de vehículo metafórico para aludir al atractivo físico. Así, en «Teoría y juego del duende», Federico recuerda un concurso de baile en Jerez de la Frontera, en el que participaron «hermosas mujeres y muchachos con la cintura de agua» (*OC*, III, 311). Las resonancias eróticas del agua son en cambio totalmente explícitas en boca de Belisa, para quien el sexo es «Agua tibia entre los juncos, / amor» (*ADP*, II, 462). No es extraño, por tanto, que en la noche de bodas Perlimplín afirme:

> Desde que tú viniste de la iglesia está mi casa llena de rumores secretos, y el agua se entibia ella sola en los vasos (*ibíd.*, 468)[39].

Para la Novia de *Bodas*, Leonardo fue como un río[40], mientras que su prometido sólo le ofrecía «un poquito de agua» de la que «esperaba hijos, tierra, salud» (*BS*, II, 796); y la misma franqueza de Belisa demuestra la Vieja 1ª en *Yerma*:

> Los hombres tienen que gustar, muchacha. Han de deshacernos las trenzas y darnos de beber agua en su misma boca. Así corre el mundo (*Y*, II, 820).

El simbolismo del agua se completa en la literatura de todos los tiempos con la imagen de la sed, que representa el estado de penuria y vacío íntimo que a menudo padece el ser humano, y especialmente la angustia y la pasión amorosa, y ello tanto en la poesía culta[41] como en la popular[42]. Así, la sed

39. Para el análisis simbólico de este y otros pasajes de la obra, véase Rupert C. Allen, *Psyche and Symbol in the Theatre of Federico García Lorca. Perlimplín, Yerma, Blood Wedding*, Austin, University of Texas Press, 1974, págs. 3 y sigs., y pág. 46.

40. Véase más adelante, pág. 99.

41. Cfr.: «...que es un crudo linaje de tormento / para matar aquel que está sediento / mostralle el agua por que está muriendo» (Garcilaso de la Vega, «Canción IV», en *Poesías*, edic. cit., pág. 90). «Llegó la noche y no encontré un asilo; / ¡y tuve sed!... Mis lágrimas bebí. / ¡Y tuve hambre! ...¡Los hinchados ojos / cerré para morir!» (Gustavo Adolfo Bécquer, «Rima LXV», en *Obras completas*, edic. cit., pág. 443).

42. Cfr.: «Compañerita der arma, / ¡qué penita pasa aquer / que tiene el agua en los labios / y no la puede beber!» (Antonio Machado y Álvarez, *op. cit.*, pág. 75). «La fuente del deseo / la tengo enfrente; / tengo sed y no puedo /

simboliza en el primer Lorca, igual que en las *Soledades* de Machado[43], un estado de inquietud y malestar que sólo el agua de una ilusión puede calmar. En *El maleficio*, por ejemplo, Curianita Silvia canta «con angustia», buscando remedio a su hondo pesar:

¿Donde está el agua
tranquila y fresca
que calme
mi sed inquieta?

(*MM*, II, 16)

En otros pasajes, la sed hace referencia de manera más clara a la esfera sexual[44]. Así, en el primer acto de *Así pasen cinco años*, el joven explica, a propósito de la Mecanógrafa: «Yo quisiera quererla como quisiera tener sed delante de las fuentes» (*APCA*, II, 509); el Amigo 1°, en cambio, que encarna la actividad sexual incesante, ha estado durante el primer acto bebiendo sin parar (*ibíd.*, 529). En *Amor de don Perlimplín*, la sed es la ansiedad del amante inexperto, que exclama ante la perspectiva del matrimonio: «Y si te soy franco, siento una sed... ¿Por qué no me traes agua?» (*ADP*, II, 466); mientras que en boca de Belisa, la misma imagen es el síntoma de una pasión insaciable:

> Mi sed no se apaga nunca, como nunca se apaga la sed de los mascarones que echan el agua en las fuentes (*ibíd.*, 469).

Yerma, sobre todo, es el personaje que con más vehemencia alude a la sed[45], para expresar el ansia insatisfecha de unos hijos que, según explica la Vieja 1ª, «llegan como el agua» (*Y*, II, 818). Ya en el primer acto, la protagonista reprocha a la misma vieja su silencio y sus consejos a medias con estas palabras:

---

satisfacerme» (Eusebio Vasco, *Treinta mil cantares populares*, Valdepeñas, 1929-1932, 3 vols., vol. II, pág. 109).

43. Véanse, entre otras, las composiciones VI, XXIX, XXXIX; y Rafael Lapesa, «Sobre algunos símbolos en la poesía de Antonio Machado», *CHA*, 304-307, 1975-1976, págs. 386-431, y especialmente págs. 391 y sigs.

44. Véase Rafael Martínez Nadal, *op. cit.*, págs. 219 y sigs.

45. Véase antes, pág. 83 n. 21.

> Y tú también, tú también te callas y te vas con aire de doctora, sabiéndolo todo, pero negándolo a la que se muere de sed (*ibíd.*, 821).

Cuando charla con María, Yerma lamenta que las mujeres con hijos no piensen en las que no los tienen, «como el que nada en agua dulce y no tiene idea de la sed» (*ibíd.*, 848); y en otro momento afirma: «Quiero beber agua y no hay vaso ni agua» (*ibíd.*, 845); aunque nunca aceptaría el amor de otro hombre, a pesar de las palabras con que la Vieja insiste para que se vaya con su hijo: «Cuando se tiene sed, se agradece el agua» (*ibíd.*, 875).

Parecida a la de Yerma es la situación en que viven las protagonistas de *La casa de Bernarda Alba*: el calor agobiante, símbolo de la pasión sin salida, les incita a menudo a beber agua o a evocar su frescor[46]. Ya en la primera escena, María Josefa grita pidiendo «agua de fregar siquiera para beber» (*CBA*, II,986). «Me sienta mal el calor [...] Estoy deseando que llegue noviembre, los días de lluvias, la escarcha», explica Martirio en otro momento (*ibíd.*, 1022). En el acto tercero, «Martirio bebe agua y sale lentamente, mirando hacia la puerta del corral» (*ibíd.*, 1051), la misma puerta tras la que se encuentra Pepe el Romano. Cuando el garañón golpea contra el muro, como si entre ambos hechos hubiera una relación de causa a efecto, Adela se levanta para beber agua (*ibíd.*, 1043); y al llegar la noche, asistimos a la siguiente escena:

> *(Sale Adela en enaguas blancas y corpiño).*
> LA PONCIA
> ¿No te habías acostado?
> ADELA
> Voy a beber agua. *(Bebe en un vaso de la mesa).*
> LA PONCIA
> Yo te suponía dormida.
> ADELA
> Me despertó la sed (*ibíd.*, 1055).

46. Véase Cedric Bussette, *Obra dramática de García Lorca. Estudio de su configuración*, New York, Las Américas Publishing, 1971, pág. 107; y Ricardo Doménech, «Símbolo, mito y rito en *La casa de Bernarda Alba*», en Ricardo Doménech (ed.), *op. cit.*, págs. 202 y sigs.

LA CORRIENTE DEL AGUA

Entre las numerosas imágenes acuáticas creadas por la inspiración poética del hombre, las fuentes, ríos y arroyos, y en general las aguas que fluyen, forman un conjunto de símbolos de significación especialmente constante y duradera[47]. El manantial representa el origen de la vida, la primera manifestación de la materia y la energía cósmica, y, por su aspecto siempre cambiante, sugiere la posibilidad de rejuvenecerse o renacer, lo cual explica que la fuente sea a menudo un símbolo de la inmortalidad. El río, por su parte, parece reflejar en su corriente poderosa y tenaz el fluir de la existencia, y también, según vimos en el apartado anterior, los poderes que han hecho del agua un símbolo de la fuerza creadora de la naturaleza. La significación de las aguas que fluyen es sin embargo ambigua, lo cual explicaría el interés de Lorca por este tipo de imágenes: la corriente de agua es un símbolo de la vida, y un agente fertilizador, pero también revela lo precario y transitorio del vivir, su transcurso irreversible y constante, el abandono, el olvido y, sobre todo, el fluir incesante de las cosas hacia el océano de la muerte.

Desde Homero, Teócrito y Virgilio, y durante los siglos posteriores en la literatura latina y romance, las aguas que fluyen han ocupado el centro del *locus amoenus*[48]: paisaje ideal alfombrado de hierbas y flores, amenizado por el frescor de la brisa y el canto de las aves, sombreado por las copas de los árboles, y bañado por las aguas limpias de un arroyo o una fuente; paraje fresco y fértil que invita a la alegría y el placer, y en el que a menudo se encuentra la pareja de enamorados: un motivo poético de larga tradición que en Lorca es símbolo de la felicidad, la vida plena o el

47. Para la significación de las aguas que fluyen en general, véase Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, pág. 389; y J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, págs. 515-17. Para Lorca puede verse, sobre todo, Karin Godde, *op. cit.*, págs. 139 y sigs.

48. Véase Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE, 1955, 2 vols., vol. I, págs. 263-89.

amor[49], y que aparece evocado en estos versos de *Libro de poemas*:

...un campo
sin ruiseñor
ni liras,
con un río discreto
y una fuentecilla.

(«Deseo», *LP*, I, 117)

Las aguas que fluyen, combinadas con el color verde, vuelven a aparecer en otros poemas de este periodo como símbolo del gozo de vivir. Así, en el poema dedicado «A Irene García», el poeta invita a la mujer a bailar, como en el *Carpe diem* clásico:

Sobre lo verde, verde,
que te acompaño yo.

¡Ay cómo corre el agua!
¡Ay mi corazón!

(*C*, I, 330)

Y en otra composición se nos muestra la antítesis entre la tristeza del otoño, «amarillo de estrellas, / pájaros macilentos / y ondas concéntricas», y las gentes felices, que:

iban a lo verde.
Llevaban gallos
y guitarras alegres.
Por el reino
de las simientes.
El río soñaba,
corría la fuente.
¡Salta,
corazón caliente!

(«Las gentes iban», C, I, 332)

49. Para la presencia de tales motivos en la poesía juvenil, donde es especialmente abundante, véase Balbino Marcos Villanueva, *art. cit.*, págs. 38 y sigs.

En *Poeta en Nueva York*, la infancia maravillosa del ser amado es «fábula de fuentes» («Tu infancia en Menton», *PNY*, I, 452); y en «El niño Stanton», el poeta invita al protagonista a recuperar el mundo natural que su pueblo olvida, y que aparece encarnado «en aguas que no copian» (*PNY*, I, 496): ríos que corren rápidos y que impiden que la superficie refleje las cosas. En la ciudad, en cambio, «ninguno se dormía, / ninguno quería ser el río, / ninguno amaba las hojas grandes» («Oda a Walt Whitman», *PNY*, I, 528). Únicamente los negros son capaces de recordar el rumor de la naturaleza en las aguas que fluyen, sólo ellos pueden adorar y seguir al gran sol tatuado «que baja por el río / y muge seguido de caimanes» («El rey de Harlem», *PNY*, I, 462), y amar «la danza curva del agua en la orilla» («Norma y paraíso de los negros», *PNY*, I, 457), tan distinta de las aristas y el cemento geométrico de Nueva York.

El río, como emblema de la naturaleza, también simboliza la fuerza, la energía y la vitalidad: En el *Llanto*, al recordar al amigo que ha muerto, Federico lo describe «Como un río de leones / su maravillosa fuerza» («La sangre derramada», *Ll*, I, 554); y convoca para velar su cuerpo a «los hombres de voz dura. / Los que doman caballos y dominan los ríos» («Cuerpo presente», *Ll*, I, 557). Y en «Prólogo», el poeta querría un corazón nuevo, que fuera:

> Robusto, con la gracia
> de un joven campesino
> que atraviesa de un salto
> el río.
>
> (*LP*, I, 89)

El arroyo, como el río, es el vigor que el poeta necesita, y el acto de saltarlo, además de ser indicio de energía y resolución, presenta en otros pasajes un significado erótico bastante claro[50]. Yerma, por ejemplo, recuerda cómo en cierta ocasión Víctor:

50. Saltar el río, igual que saltar sobre el fuego, es un acto ritual que promueve la pureza y la fertilidad (J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pág. 885), y tiene también un significado indirectamente amoroso, sobre todo si tenemos en cuenta que ambos elementos son una representación simbólica común de la libido.

> ...teniendo yo catorce años (él era un zagalón), me cogió en sus brazos para saltar una acequia y me entró un temblor que me sonaron los dientes (*Y*, II, 819).

La Zapatera prodigiosa, en cambio, según comentó el autor en unas declaraciones[51]:

> No ha vivido nunca ni ha tenido novios nunca más que en la otra orilla, donde no puede ni podrá nunca llegar (*OC*, III, 404).

Y en «Canción china en Europa», como ha señalado Carlos Feal Deibe[52], la señorita cruza ese río de connotaciones amorosas, mientras los caballeros, fríos y distantes, contemplan estáticos la escena:

La señorita
del abanico
va por el puente
del fresco río.

Los caballeros
con sus levitas
miran el puente
sin barandillas.

(*C*, I, 297)

García Lorca parece recordar aquí la significación erótica, o simplemente jubilosa, que el agua corriente ha adquirido en el folklore, ya que las fuentes, los arroyos, los ríos y su orilla, son los lugares idóneos para el secreteo amoroso o el encuentro a solas de la pareja, tanto en el romancero[53] y la lírica tradicional[54], o la

51. «La zapatera prodigiosa», *La Nación*, Buenos Aires, 30 de noviembre de 1933.
52. Carlos Feal Deibe, *Eros y Lorca*, págs. 31 y sigs.
53. Así, en el «Romance de don Boyso», recogido por el propio Federico: «Camina don Boyso / mañanita fría / a tierra de moros / a buscar amiga. / Hallóla lavando / en la fuente fría» (*OC*, I, 1131).
54. «En la fuente del rosel / lavan la niña y el donzel. / En la fuente de agua clara / con sus manos lavan la cara. / Él a ella y ella a él» (Margit Frenk, *op. cit.*, pág. 5, nº 2). «Enbiárame mi madre / por agua a la fonte fría: / vengo del amor ferida» (*ibíd.*, pág. 151, nº 317).

canción popular[55], como en la poesía y el teatro de Federico. En *La zapatera prodigiosa*, por ejemplo, la corriente del arroyo y la presencia del caballo acentúan el sentido erótico de la escena en que la pareja se conoció:

> ...estaba lavando yo en el arroyo del pueblo [...]. Me miró y lo miré. Yo me recosté en la hierba. Todavía me parece sentir en la cara aquel aire tan fresquito que venía por los árboles. El paró su caballo [...]. Me puse tan azorada, que se me fueron dos pañuelos preciosos, así de pequeñitos, en la corriente (*ZP*, II, 416-17).

En *La casa de Bernarda Alba* se nos dice que el pueblo no tiene río (*CBA*, II, 984), pero Adela exclama: «Pepe el Romano es mío. Él me lleva a los juncos de la orilla» (*ibíd.*, 1061); y en los conocidos versos de «La casada infiel»:

> Y que yo me la llevé al río
> creyendo que era mozuela,
> pero tenía marido.
>
> (*RG*, I, 406)

Además de ser el lugar en que la pareja inicia, afianza o esconde su amor, las fuentes y los ríos poseen la significación amorosa general, común a todas las aguas, a la que nos hemos referido en el apartado anterior, aunque con una diferencia importante: mientras que al agua se le han atribuido en general cualidades femeninas, según vimos, la corriente de los arroyos y los manantiales, el empuje vertical de los surtidores, y, sobre todo, el brío impetuoso de los ríos, evocan en cambio la fuerza y la sexualidad del varón[56], y revelan un paralelismo inconsciente entre la unión del hombre y la mujer para procrear, y la fusión del torrente del agua con el lecho de la tierra con el fin de multiplicar la vida.

55. «Voy siguiendo la corriente / de las cristalinas aguas, / hasta llegar a la fuente / donde me diste palabra» (Eusebio Vasco, *op. cit.*, vol. I, pág. 234). La misma insinuación amorosa tiene el agua del río en la conocida canción armonizada por Federico: «De los cuatro muleros / que van al agua, / el de la mula torda / me roba el alma» (*OC*, I, 1116).

56. Véase Gustavo Correa, *op. cit.*, págs. 95 y sigs.; J. Alberich, *art. cit.*, págs. 23 y sigs.; y Karin Godde, *op. cit.*, págs. 144 y sigs.

La masculinidad del río, y su relación con la fuerza bruta, la sexualidad y el poder fecundador, aparece ya atestiguada en las culturas de la Antigüedad. Entre los ritos agrarios del antiguo Egipto, por ejemplo, destaca el matrimonio simbólico del río con una joven virgen, que representaba a la tierra, y a la que se sumergía en las aguas con el fin de propiciar la fecundidad de los campos[57]. En Grecia, el río se representaba personificado en un anciano de barba blanca, o mediante las figuras del toro y el caballo[58], los dos animales que simbolizan de manera más exacta la fuerza instintiva y los impulsos sexuales; y era también costumbre arrojar al agua de los ríos toros y caballos vivos, como sacrificio dedicado a las divinidades fluviales[59].

Sólo en una ocasión parece tener el río una significación amorosa de signo femenino en la obra de Lorca: es la escena en que Pedro, abrazando a Mariana, exclama: «Como dos blancos ríos de rubor y silencio, / así enlazan tus brazos mi cuerpo combatido» (*MP*, II, 214). En los demás casos, la significación sexual masculina del río resulta muy evidente, y queda reforzada en ocasiones con referencias a figuras simbólicas y mitológicas de la Antigüedad[60], como en el romance de «San Rafael», en que el poeta se complace en evocar al viejo y poderoso dios de las aguas en estos versos:

Y mientras el puente sopla
diez rumores de Neptuno,
vendedores de tabaco
huyen por el roto muro.

(*RG*, I, 413)

En otros casos, e igual que en los viejos mitos, el río es un gigante de «barbas granates» («Baladilla de los tres ríos», *PCJ*, I, 153) o espalda con «largos ritmos» («Corona poética...», *OC*,

57. James George Frazer, *La rama*, pág. 427.
58. José Luis Morales y Marín, *Diccionario de iconología y simbología*, Madrid, Taurus, 1984, pág. 293.
59. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pág. 885.
60. Egon Huber, *op. cit.*, págs. 60-63.

I, 1030), y la fuerza tumultuosa y ciega de su corriente nos lleva a imaginarlo convertido en toro, buey o caballo[61].

El significado sensual y viril del río es evidente en los versos de «La monja gitana»[62] en que el poeta, al esbozar la ensoñación erótica en que se sumerge la protagonista, exclama: «¡Qué ríos puestos en pie / vislumbra su fantasía!» (*RG*, I, 405). El río desempeña el papel del varón en la cópula gigante que en ocasiones realizan los elementos de la naturaleza. En «Hora de estrellas», por ejemplo, «Hay una juventud de brisas locas / sobre el río» (*LP*, I, 101); y en «Paisaje»:

La tarde está tendida
a lo largo del río.
Y un rubor de manzana
tiembla en los tejadillos.

(*C*, I, 303)

La Mecanógrafa de *Así que pasen cinco años*, que imagina al Joven como «la sombra de un río», le pregunta:

¿Cómo, si me abrazas, di,
no nacen juncos y lirios,
y no destiñen tus brazos
el color de mi vestido?

(*APCA*, II, 573)

Y en el mismo drama, al iniciarse el acto segundo, la Novia confiesa al Jugador de rugby, auténtico arquetipo de la virilidad:

> Me iré contigo. (*Apoya la cabeza en el pecho del* JUGADOR.) Dragón, dragón mío. ¿Cuántos corazones tienes? Hay en tu pecho como un torrente donde yo me voy a ahogar. Me

61. Igual que en una gran lidia cósmica, en la «Muerte de Antoñito el Camborio», «las estrellas clavan / rejones al agua gris» (*RG*, I, 419); en el «Romance del emplazado», el poeta ve en la corriente del río a unos «densos bueyes del agua» (*RG*, I, 423); y en un poema de *Canciones*, «El cielo monta gallardo / al río, de orilla a orilla» («Mi niña se fue a la mar», *C*, I, 311).

62. Véase L. B. Fernández de los Ríos, *op. cit.*, pág. 68.

voy a ahogar *(Lo mira)* y luego tú saldrás corriendo *(Llora)* y me dejarás muerta por las orillas (*ibíd.*, 533).

En *Bodas de sangre*, la Novia contraerá matrimonio con un joven que sólo le ofrece «un poquito de agua», mientras que Leonardo:

> ...era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes. Y yo corría con tu hijo, que era como un niñito de agua, frío, y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar... (*BS*, II, 796).

En el último cuadro de *Yerma*, para asistir a la romería y fertilizar a las mujeres secas, «Un río de hombres solos baja esas sierras» (*Y*, II, 868)[63]. La casa de Bernarda, en cambio, es un hogar de «mujeres sin hombre» (*CBA*, II, 1055), consumidas por el luto, el enclaustramiento y la pasión sin salida, y en consonancia con esta situación, el lugar es un «maldito pueblo sin río» (*ibíd.*, 984).

En los versos de *Poeta en Nueva York*, el río también conserva su significación masculina, y en la «Oda a Walt Whitman» representa el amor del hombre que ama a otros hombres, sin renunciar por ello a sus cualidades viriles:

> ...soñabas ser un río y dormir como un río
> con aquel camarada que pondría en tu pecho
> un pequeño dolor de ignorante leopardo.
> ....
> Tú buscabas un desnudo que fuera como un río,
> toro y sueño que junte la rueda con el alga.
>
> (*PNY*, I, 529-30)

Este mismo sueño de amor entre hombres se halla en estos versos del «Pequeño vals vienés»:

> En Viena bailaré contigo
> con un disfraz que tenga
> cabeza de río.
>
> (*PNY*, I, 536)

63. Cedric Bussette, *op. cit.*, págs. 74-75.

También en «Nocturno del hueco», el poeta ve «cuatro ríos ceñidos» en el brazo de su amor (*PNY*, I, 505). En el poema compuesto «En la muerte de José de Ciria y Escalante», ahora ya sin connotaciones homosexuales, el hablante desea que el amigo retorne al cauce apasionado de un «río turbio / de rojos peces y verano» (*OC*, I, 929); y en el «Soneto de la dulce queja», el amante ruega:

no me dejes perder lo que he ganado
y decora las aguas de tu río
con hojas de mi otoño enajenado.

(*OC*, I, 940)

El mismo valor erótico que hemos atribuido al agua que corre horizontalmente, parecen tener los surtidores, símbolo sexual masculino en los escritos de Freud[64], e imagen con una significación similar a la del río, según Federico, para quien «Es lo mismo / río que surtidor. / Los dos / van a las estrellas» («Esfera», *OC*, I, 777); y teniendo presente esta identificación, es fácil advertir el mensaje encubierto de sexualidad encendida entre las sombras que encierran estos versos de la canción de las Manolas:

¡Ay, qué oscura está la Alhambra!
¿Adónde irán las Manolas
mientras sufren en la umbría
el surtidor y la rosa?

(*DRS*, II, 899)

Pero también los ríos y los surtidores, como los otros símbolos lorquianos, nos presentan un reverso de sombras, soledad, frustración o muerte. En *Bodas de sangre*, por ejemplo, el río acompaña a la novia en el día de su boda[65], y al mismo tiempo es cómplice de la muerte en el último acto:

64. Sigmund Freud, *Introducción*, págs. 165-66.
65. «Despierte la novia / la mañana de la boda. / ¡Que los ríos del mundo / lleven tu corona!» (*BS*, II, 738).

De aquí no pasan. El rumor del río
apagará con el rumor de troncos
el desgarrado vuelo de los gritos.

(*BS*, II, 777-78)

En «Paisaje», del *Poema del cante jondo*, las orillas del río y sus juncos húmedos se cargan de presagios nefastos:

Sobre el olivar
hay un cielo hundido
y una lluvia oscura
de luceros fríos.
Tiemblan junco y penumbra
a la orilla del río.

(*PCJ*, I, 157)

También los encuentros amorosos junto a la fuente o el río, producen a veces una sensación extraña de soledad o melancolía; y muy interesante y clarificadora es, en este sentido, la versión de la canción de «Los cuatro muleros»[66] compuesta por Federico, y que Piero Menarini ha dado a conocer. En ella, como en tantos otros casos, la evocación del amor y de sus símbolos se ensombrece bajo el peso del apartamiento y de la frustración:

Los cuatro muleros
iban al río.

Una mujer los contempla
a la vera del camino.

Los cuatro muleros
iban al agua.

La mujer los ve pasar
desde la vereda blanca.

Los cuatro muleros
vienen del río.

66. Véase antes, pág. 96, n. 55.

¡Ay ay!
Qué solo está
el camino.

Hechos cuatro cantares
vuelven del agua.

¡Ay ay! Qué sola
la vereda blanca[67].

Y lo mismo podemos decir del poema incluido en la sección «Dos muchachas», en que la anécdota amorosa aparentemente feliz que el agua anuncia —«Bajo el naranjo lava / pañales de algodón»—, queda oscurecida por la soledad de la joven, y por ciertas pinceladas cromáticas que el poema resalta: «Tiene verdes los ojos / y violeta la voz» («La Lola», *PCJ*, I, 199). En «Encuentro», el poeta vuelve a hallar a María del Reposo, «junto a la fuentefría / del limonar», pero la escena, en lugar de incitar al amor, parece más bien aproximarnos a la muerte cuando la joven se nos muestra con «los cabellos de niebla / y ojos de cristal» (*OC*, I, 651); y especialmente interesante, dentro del tema que tratamos, es el poema de *Canciones* que empieza:

Mi niña se fue a la mar,
a contar olas y chinas,
pero se encontró, de pronto,
con el río de Sevilla.

(*C*, I, 311)

El acercamiento al mar y el descubrimiento del río evocan en primer lugar un paisaje de horizontes abiertos y, con él, la posibilidad de una aventura, probablemente amorosa[68]. Pero la promesa de amor que a la niña se le ofrece —«cinco voces», «redondas como sortijas»— se alejará en seguida para esfumarse y desaparecer disuelta en el aire: «En el aire sonrosado, / cinco anillos se mecían» (*ibíd.*).

67. Federico García Lorca, *Canciones y primeras canciones*, edición crítica de Piero Menarini, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Clásicos castellanos nueva serie, 1986, pág. 321.

68. Para los valores del mar, véase más adelante, págs. 138 y sigs.

La ambivalencia de las aguas que fluyen aparece muy clara sobre todo en su capacidad simultánea para herir o acariciar, proporcionar amor o empujar hacia la muerte. En «Canción menor», por ejemplo, el «mármol de la fuente» es acariciado por «el beso del surtidor» (*LP*, I, 19); en «Cantos nuevos», la «fuente cristalina pide labios / y suspira el viento» (*LP*, I, 51); y en un poema de *Canciones*, «El manantial besa al viento / sin tocarlo» («Murió al amanecer», *C*, I, 343). Pero además de ser capaces de besar y acariciar, los ríos y los surtidores son espadas hirientes alzadas en el aire[69], y su presencia suscita una vez más la extraña sensación de que el amor ha de acabar fundido con la muerte. Amor que hiere, reforzado por el significado sexual de la rosa, parecen sugerir estos versos de «Jardín»:

Hay cuatro caballeros
con espadas de agua
y está la noche oscura.
Las cuatro espadas hieren
el mundo de las rosas
y os herirán el corazón.
¡No bajéis al jardín!

(*OC*, I, 820)

En *Diván del Tamarit*, el niño ahogado aparece ante los ojos del poeta con «el corazón pasado / por el punzón oscuro de las aguas» («Casida del herido por el agua», *DT*, I, 589), dentro de un ambiente extraño de amor y de muerte, en el que:

Estanques, aljibes y fuentes
levantaban al aire sus espadas.
¡Ay qué furia de amor, qué hiriente filo,
qué nocturno rumor, qué muerte blanca!

(*Ibíd.*)

En los poemas neoyorkinos, el amor amargo e hiriente queda materializado en la oscura corriente del río Hudson, en estos versos angustiosos:

69. Véase Carlos Feal Deibe, *Eros y Lorca*, págs. 112 y sigs.

¡Oh cuello mío recién degollado!
¡Oh río grande mío!
¡Oh brisa mía de límites que no son míos!
¡Oh filo de mi amor, oh hiriente filo!

(«Navidad en el Hudson», *PNY*, I, 479)

Y en Andalucía, el gran río que baña la Bética nos hiere como una saeta misteriosa. Sevilla:

Bajo el arco del cielo,
sobre su llano limpio,
dispara la constante
saeta de su río.
....
Sevilla para herir.
¡Siempre Sevilla para herir!

(«Sevilla», *PCJ*, I, 181)

Aunque es la «Baladilla de los tres ríos» (*PCJ*, I, 153-54), que Federico puso al frente de su *Poema del cante jondo*, la composición que mejor ilustra la ambigüedad del simbolismo fluvial en general, y de los ríos andaluces en particular[70]: Los dos ríos de Granada, Dauro y Genil, están hechos de «nieve», «llanto», «sangre» y «suspiros», y el poeta los imagina como dos «torrecillas» aprisionadas en el agua quieta; ya que Granada, según explicaba en otra ocasión el autor:

> ...no puede salir de su casa. No es como las otras ciudades que están a la orilla del mar o de los grandes ríos, que viajan y vuelven enriquecidas con lo que han visto: Granada, solitaria y pura, se achica, ciñe su alma extraordinaria y no tiene más salida que su alto puerto natural de estrellas («Granada», *OIP*, III, 132).

70. Véase Gustavo Correa, *op. cit.*, págs. 24 y sigs.; David K. Loughran, *Federico García Lorca. The Poetry of Limits*, London, Tamesis Books, 1978, págs. 6-7; y Manuel Antonio Arango, «Dolor, muerte y mito en el *Poema del cante jondo*», *CHA*, 435-436, sept.-oct., 1986, págs. 575-80.

Sevilla, en cambio, «loca de horizonte» («Sevilla», *PCJ*, I, 181), es una de esas «ciudades en las encrucijadas del agua, ciudades con sed de aventura que se escapan al mar» («Granada», *OIP*, III, 132); y el Guadalquivir, a su vez, «va entre naranjos y olivos», abre sus caminos para los barcos de vela, es «alta torre / y viento en los naranjales», y se nos muestra como una promesa constante de amor, aventura y libertad («Baladilla de los tres ríos», *PCJ*, I, 154).

Sin embargo, el gran río de Sevilla no debe engañarnos con su significado aparentemente luminoso: ya hemos visto cómo la ciudad es capaz de herir con la saeta de su río, y hemos asistido a la historia de soledad y amor ausente protagonizada por la niña a orillas del Guadalquivir, y estas impresiones amargas aparecen corroboradas en otros textos. En el «Poema de la saeta», por ejemplo, el río es «*Guadalquivir abierto*», pero se nos presenta apenado —«*¡Ay, Guadalquivir!*»—, y en sus aguas se reflejan los «arqueros oscuros» que, con sus «Anchos sombreros grises, / largas capas lentas», vienen desde «los remotos / países de la pena» («Arqueros», *PCJ*, I, 179). A orillas del Guadalquivir suenan las voces de muerte que acompañan al Camborio en sus últimos momentos (*RG*, I, 419); y en su «Canto nocturno de los marineros andaluces», el poeta advierte: «Sevilla, ponte de pie / para no ahogarte en el río» (*OC*, I, 1028). Además, el río de Sevilla, como todos los ríos andaluces y todas las aguas que fluyen, corre a sumergirse en un mar oscuro y sin retorno, igual que el amor que las aguas simbolizan, destinado a perderse para siempre:

¡Quién dirá que el agua lleva
un fuego fatuo de gritos!

¡Ay, amor
que se fue y no vino!

Lleva azahar, lleva olivas,
Andalucía, a tus mares.

¡Ay, amor
que se fue por el aire!

(«Baladilla de los tres ríos», *PCJ*, I, 154)

Y es que el río, de acuerdo con una tradición que se remonta a Heráclito[71] y a la Biblia[72], nos recuerda el curso inexorable de nuestra existencia hasta el mar de la muerte[73]. También Lorca se hace repetidamente eco de esta imagen tradicional[74], y así, en «Preguntas», el poeta interroga:

Corre el agua del río mansamente,
—¡Oh Sócrates! ¿Qué ves
en el agua que va a la amarga muerte?
¡Pobre y triste es tu fe!

(*LP*, I, 71)

En otra composición del mismo libro, dirigiéndose a la encina, escribe:

Mis lágrimas resbalan a la tierra
y, como tus resinas,
corren sobre las aguas del gran cauce
que va a la noche fría.

(«Encina», *LP*, I, 134)

71. Según la versión de Platón, «Heráclito dice en alguna parte que todas las cosas se mueven y nada está quieto y comparando las cosas existentes con la corriente de un río dice que no te podrías sumergir dos veces en el mismo río» (G. S. Kirk y J. E. Raven, *op. cit.*, pág. 278).

72. «Los ríos van todos al mar, y la mar no se llena; allá de donde vinieron tornan de nuevo, para volver a correr» (*Eclesiastés*, 1, 7; en *Sagrada Biblia*, edic. cit., pág. 797).

73. «Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / qu'es el morir», escribía Jorge Manrique (*Poesía*, edic. cit., pág. 145). Herrera nos advierte: «no des más ocasión a tanto engaño; / que la edad huye cual corriente río» (Fernando de Herrera, «Elegía IV», en *Poesías*, edic. de Vicente García de Diego, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Clásicos castellanos, 6ª edic., 1970, pág. 81). Quevedo: «mi vida oscura: pobre y turbio río / que negro mar con altas ondas bebe» (Francisco de Quevedo, *Poesía*, edic. cit., pág. 32). Y Antonio Machado: «Apenas desamarrada / la pobre barca, viajero, del árbol de la ribera, / se canta: no somos nada. / Donde acaba el pobre río la inmensa mar nos espera» (Antonio Machado, *Poesías completas*, edic. crítica de Oreste Macrì, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Clásicos castellanos nueva serie, 1989, pág. 438).

74. Karin Godde, *op. cit.*, págs. 141 y sigs.

Ante la inminencia de la muerte, a Mariana Pineda le llegan las palabras de Fernando «a través del gran río del mundo que abandono» (*MP*, II, 267). Un poema juvenil evoca la ciudad de Granada, y «el aroma inmortal que los ríos llevaron / en burbujas de llanto hacia el sonoro mar» («Granada. Elegía humilde», *OC*, I, 1000). La sangre, según se dice en la «Degollación de los inocentes», es ciega, y «quiere, siguiendo la ley de su naturaleza, desembocar en el mar» (*OC*, III, 155). En *Canciones*, el agua se va riendo «por el río / a las orillas del mar» («Agua, ¿dónde vas?», *C*, I, 383); y la misma imagen le es sugerida al poeta por el paso procesional de la Semana Santa, en estos versos de *Poema del cante jondo*:

Virgen con miriñaque,
tú vas
por el río de la calle,
¡hasta el mar!

(«Paso», *PCJ*, I, 183)

En Nueva York, durante el *crack* de 1929, Lorca pudo contemplar ese gran «tumulto de dinero muerto que se precipitaba al mar» («Un poeta en Nueva York», *OC*, III, 352); en la escena del Maniquí de *Así que pasen cinco años*, leemos: «¿Quién se pondrá mi traje? ¿Quién se lo pondrá? / Se lo pondrá la ría grande para casarse con el mar» (*APCA*, II, 552); y en una composición de este periodo, el poeta siente el mundo como una «brisa de límites oscuros», como un gran río gris que sólo se detiene en el confín sombrío de la desembocadura:

Lo que importa es esto: hueco. Mundo solo. Desembocadura.
Alba no. Fábula inerte.
Sólo esto: desembocadura.

(«Navidad en el Hudson», *PNY*, I, 479)

Sin embargo, estas aguas que corren presurosas hacia su límite final, nos hablan de la muerte mucho antes de sumergirse definitivamente en la sima azul del mar. Como ya adivinó Heráclito, nuestra vida se agita, cambia y fluye constantemente, como la corriente de un río en cuyas aguas no es posi-

ble bañarse dos veces[75]; y así, el río representa lo transitorio, lo fugitivo e irreversible: la agitación momentánea del vivir que sólo encontrará reposo en la muerte; y, de esta forma:

> El agua que corre es amarga invitación al viaje sin retorno: jamás se baña uno dos veces en el mismo río, y los riachuelos no remontan nunca hacia su fuente. El agua que corre es la figura de lo irrevocable[76].

Lorca utiliza repetidas veces la imagen del río y de la fuente para recordarnos que, en la carrera de la vida, imparable y fugaz, nuestra existencia inicia el camino de su definitiva desaparición en el mismo momento en que nos sumergimos en la corriente. Dirigiéndose al chopo muerto, en *Libro de poemas*, el hablante se lamenta:

un día la corriente
sonriente
llevará tu corteza
con tristeza.

(«Chopo muerto», *LP*, I, 109)

En «Sueño», el poeta dialoga con la fuente, y en un gesto que nos recuerda al de Narciso, arroja su corazón al agua para que desaparezca por completo:

Mi corazón se vuelca sobre la fuente fría.

(Manos blancas, lejanas,
detened a las aguas.)

Y el agua se lo lleva cantando de alegría.

(¡Manos blancas, lejanas,
nada queda en las aguas!)

(*LP*, I, 66)

75. Véase antes, pág. 106 n. 71.

76. Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, Madrid, Taurus, 1981, pág. 90.

El estribillo de «Balada interior» —«Frío, frío, / como el agua / del río» (*LP*, I, 90-91)—, no sólo nos recuerda la conocida fórmula de un juego infantil, sino también la frialdad de los recuerdos, congelados en la corriente del tiempo, y su fugacidad inevitable[77]. «Canción con movimiento» evoca el vaivén de nuestra existencia entre el ayer y el mañana, y el hablante se interroga:

¿Me marearé quizá
sobre la barca?

¡Oh los puentes de Hoy
en el camino del agua!

(*C*, I, 281)

En «Canción del desierto», el amor, irrecuperable como las aguas, aparece así evocado:

No te veré más nunca.
Corre el agua del río
y muestran sus heridas
los álamos antiguos.

(*OC*, I, 1074)

En «Regreso», el hablante sueña un retorno imposible por ese río de la vida hasta la fuente del primer ayer[78]:

Yo vuelvo
por mis alas.

¡Dejadme retornar!
Quiero morirme siendo
manantial.
Quiero morirme fuera
de la mar.

(*OC*, I, 743)

77. Karin Godde, *op. cit.*, págs. 142-43.

78. Lorca puso estos mismos versos en boca del Amigo 2º de *Así que pasen cinco años* (II, 527).

E incluso el mar querría desandar el camino hasta convertirse en fuente:

Agua, ¿dónde vas?

Riyendo voy por el río
a las orillas del mar.

Mar ¿adónde vas?

Río arriba voy buscando
fuente donde descansar.

(«Agua, ¿dónde vas?», *C*, I, 383)

En fin, según Yerma, «El agua no se puede volver atrás ni la luna llena sale al mediodía» (*Y*, II, 875), y parafraseando la sentencia de Heráclito, otro personaje comenta:

> Todavía cambian más las cosas que tenemos delante de los ojos que las que viven sin distancia debajo de la frente. El agua que viene por el río es completamente distinta de la que se va (*APCA*, II, 505).

EL SUFRIMIENTO DEL AGUA DETENIDA

Al tratar sobre las criaturas de la Naturaleza a las que es posible aplicar el concepto de «ser vivo», Tomás de Aquino recordaba que suelen llamarse aguas vivas a aquellas que fluyen continuamente, y muertas, por el contrario, a las que han perdido el contacto con el manantial, como las de los estanques y cisternas[79]. Se trata de expresiones metafóricas, vestigios de una concepción animista de la realidad, que, aunque

79. «...aquae vivae dicuntur, quae habent continuum fluxum: aquae enim stantes, quae non continuantur ad principium continue fluens, dicuntur mortuae, ut aquae cisternarum et lacunarum» (Santo Tomás de Aquino, *Suma Teológica* (18, 1), edic. de Francisco Barbado Viejo, Madrid, BAC, 1951-1959, 16 vols., vol. I, pág. 465).

desterradas por el pensamiento lógico, han seguido alimentando durante largo tiempo la fantasía humana.

En efecto, si la corriente del agua es una imagen del fluir de la vida, las aguas que discurren con lentitud o que detienen su carrera, nos hablan lógicamente de un pulso que desfallece en las orillas de la muerte, y nos contagian su tristeza[80]; y así, mientras que el río simboliza el tiempo y la vida que fluyen y corren, el futuro está representado en *Libro de poemas* por el agua mansa, y el poeta querría:

> Un cantar de mañana que estremezca
> a los remansos quietos
> del porvenir. Y llene de esperanzas
> sus ondas y sus cienos.
>
> («Cantos nuevos», *LP*, I, 51)

En «Manantial», después de brotar como un surtidor de estrellas, las canciones del agua, indescifrables para el poeta, se vuelven «Mansas / y turbias de penumbra» (*LP*, I, 125); y el agua remansada, cauce de vida apagado y quieto, es el «Cementerio / de las mimbres carcomidas» en otro poema del mismo periodo («¿Qué tiene el agua del río...?», *OC*, I, 983). En una composición de *Primeras canciones*, titulada «Variación», el remanso del amor, «bajo espesura de besos», adquiere el mismo significado quieto y triste que el «remanso del agua / bajo fronda de luceros» (*PC*, I, 249). En el «Romance del emplazado», los bueyes del agua, que en los primeros versos embisten con ímpetu a los muchachos, adoptan después una actitud estática, y «beben los juncos soñando» cuando la muerte se acerca (*RG*, I, 424). En «Caracoles blancos», hay un niño que quiere nacer y espera adormecido en el corazón del poeta, mientras:

> El río viejecito
> va muy despacio
> sentándose en las sillas
> verdes de los remansos.
>
> (*OC*, I, 812)

80. Para la presencia del tema en Lorca, véase Karin Godde, *op. cit.*, págs. 143-44.

Y la asociación del agua detenida con la vida que se apaga, también es evidente en estos versos de la «Gacela del niño muerto»:

> Todas las tardes en Granada,
> todas las tardes se muere un niño.
> Todas las tardes el agua se sienta
> a conversar con sus amigos.
>
> (*DT*, I, 577)

La acequia, que es un cauce de agua acompasada y justa, desprovista de la pasión desbordante del río, suele tener por ello una significación sombría en muchos escritos de nuestro autor[81]. Así ocurre en estos versos del *Poema del cante jondo*, en que la acequia y la cruz son señales de un final:

> La cruz.
> (Punto final
> del camino.)
>
> Se mira en la acequia.
> (Puntos suspensivos.)
>
> («Cruz», *PCJ*, I, 222)

En «Debussy», la sombra del poeta va «silenciosa / por el agua de la acequia», que sólo le devuelve «reflejos de cosas quietas» (*C*, I, 325); y en *Yerma*, la acequia simboliza la vida triste y monótona de la protagonista, tan distante del curso libre y tumultuoso de los ríos y los manantiales:

> La acequia por su sitio, el rebaño en el redil, la luna en el cielo y el hombre con su arado (*Y*, II, 853).

El desarrollo de esta alegoría nos lleva finalmente hasta la ausencia del agua: cauces rotos, ríos secos, fuentes enmudecidas y surtidores apagados, en los que la presencia de lo muerto es ya evidente. En *Libro de poemas*, por ejemplo, la quietud

81. Gustavo Correa, *op. cit.*, pág. 27.

del tiempo y la muerte habitan el «grave patio / que no tiene fuente» («Patio húmedo», *LP*, I, 95). En «Encrucijada» se nos recuerda el dolor que sufren los poetas: «dolor de fuente ciega / y molino sin harina» (*LP*, I, 99). Al llegar la luna acompañando a la muerte:

Están los cauces secos,
los campos sin verdores
y los árboles mustios
sin nidos y sin hojas.

(«La luna y la muerte», *LP*, I, 114)

Y un tono fúnebre, de muerte y amor entrelazados, tienen los primeros versos de «Glorieta»:

Sobre el surtidor inmóvil
posa un gran pájaro muerto.

Los dos amantes se besan
entre fríos cristales de sueño.

(*OC*, I, 1094)

El amor, representado por la corriente del río, pero oculto y remoto en este caso, aparece evocado en «Verlaine» de esta forma:

Entonces yo soñé,
la canción,
que nunca diré.

Canción llena de labios
y de cauces lejanos.

(*C*, I, 321)

Y la misma imagen sirve para aludir al dolor sin esperanza de Soledad Montoya:

¡Oh pena de los gitanos!
Pena limpia y siempre sola.
¡Oh pena de cauce oculto
y madrugada remota!

(«Romance de la pena negra», *RG*, I, 409)

Las aguas rotas o quietas son en Nueva York un símbolo exacto de la destrucción y la muerte. Allí, «Todo está roto por los tibios caños / de una terrible fuente silenciosa» («Paisaje de la multitud que orina», *PNY*, I, 476); y en otro poema, el infierno y la muerte están en la tienda de frutas y en la calle, donde hallamos «un mundo de ríos quebrados y distancias inasibles / en la patita de ese gato quebrada por el automóvil» («New York. Oficina y denuncia», *PNY*, I, 518). En *Diván del Tamarit*, el poeta prefiere las aguas desbordadas y quietas de la muerte, a la temible presencia del ser amado:

> Yo quiero que el agua se quede sin cauce.
> Yo quiero que el viento se quede sin valles.
> ....
> Pero no ilumines tu limpio desnudo
> como un negro cactus abierto en los juncos.
>
> («Gacela de la terrible presencia», *DT*, I, 574)

En *Bodas de sangre*, en fin, el río torrencial, que evocaba la pasión irrefrenable de los amantes, se transforma a lo largo del último acto en el cauce detenido y seco de la muerte[82]: Los cuerpos sin vida de Leonardo y el novio son «dos torrentes / quietos al fin entre las piedras grandes» (*BS*, II, 792); y la Muchacha 1ª canta: «Por la orilla muda / tendidos los vi» (*ibíd.*, 790). La unión de los amantes, igual que la muerte, les habría dejado exhaustos y deshabitados, «como dos cántaros vacíos, como dos arroyos secos» (*ibíd.*, 774); y ya en la terrible y premonitoria nana del caballo[83]:

> El agua era negra
> dentro de las ramas.
> Cuando llega al puente
> se detiene y canta.
>
> (*Ibíd.*, 713)

82. Véase Rupert C. Allen, *Psyche and Symbol*, pág. 171; y Karin Godde, *op. cit.*, págs. 155 y sigs.
83. Véase Ricardo Doménech, «Sobre la "Nana del caballo" en *Bodas de sangre*», *TN*, 1-2, dic. 1976, págs. 202-9.

Y el animal asustado:

A los montes duros
solo relinchaba
con el río muerto
sobre la garganta.

(*Ibíd.*, 714)

La conocida alegoría manriqueña que hemos comentado en el apartado anterior, nos dice que estas aguas que fluyen lentas en los cauces apagados, o que detienen momentáneamente su paso en los remansos de los ríos, sólo quedarán definitivamente muertas cuando lleguen al fondo del océano, que es la muerte. Nuestra experiencia nos dice, sin embargo, que el agua de los mares, y, sobre todo, la del océano embravecido, es la que demuestra su vitalidad y poder de una manera más evidente; y de ahí que el símbolo más adecuado de la muerte, entre todas las imágenes acuáticas, no sea el mar, sino el agua estancada e inmóvil para siempre bajo la superficie impasible de lagunas, cisternas, aljibes y pozos; o, con palabras de Dámaso Alonso, escritas precisamente con motivo de la muerte de Lorca:

...esta angustia de ser que es nuestra vida,
un día rompe el dique y se desborda
sobre el remanso oscuro del reposo
en el lago sin tiempo y sin ribera[84].

Como ha señalado Gaston Bachelard, a propósito de la poesía de Edgard Poe, las aguas inmóviles evocan en primer lugar la quietud de los muertos, el sueño definitivo de la muerte[85], y así:

> El lago de aguas durmientes es el símbolo de ese sueño total, de ese sueño del cual no queremos despertarnos, de ese sueño guardado por el amor de los vivos, acunado por las letanías del recuerdo[86].

84. Dámaso Alonso, «A un poeta muerto», en *Oscura noticia. Hombre y Dios*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 2ª edic., 1971, pág. 102.
85. Gaston Bachelard, *El agua*, pág. 103.
86. *Ibíd.*, pág. 104.

El silencio del estanque es el silencio de la muerte: las canciones de la fuente, la risa del arroyo, el ronco mugido del río, son voces que han de morir al bajar «rápida y progresivamente del murmullo al silencio»[87], para quedar enmudecidas en el reposo del lago. El agua quieta es además un elemento capaz de absorber las sombras que la rodean, hasta impregnarse de oscuridad nocturna y convertirse en una morada de tinieblas y horror[88]: un abismo subterráneo y misterioso, que comparte todos los significados negativos, destructivos y mortales de las profundidades tenebrosas[89].

En la obra de Lorca, el agua quieta tiene un significado casi invariable, relacionado con el sufrimiento, la pasión marchita, la vida apagada y la muerte[90]; y el autor lo recordó así en septiembre de 1926, en una carta dirigida a Jorge Guillén desde la Huerta de San Vicente:

> Hay tantos jazmines en el jardín y tantas «damas de noche» que por la madrugada nos da a todos en casa un dolor lírico de cabeza, tan maravilloso como el que sufre el agua detenida (*OC*, III, 890).

Entre los numerosos ejemplos que podemos aducir a propósito de este tema, destacaremos en primer lugar el poema «Remanso», magistral síntesis de los significados más característicos del agua lorquiana:

Ciprés.
(Agua estancada)

Chopo.
(Agua cristalina)

Mimbre.
(Agua profunda)

87. *Ibíd.*, págs. 107 y sigs.
88. *Ibíd.*, págs. 87 y sigs., y 156 y sigs.
89. Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, págs. 266-67.
90. Véase Carlos Ramos Gil, *op. cit.*, págs. 208 y sigs.; Karin Godde, *op. cit.*, págs. 170 y sigs.; Miguel García Posada, *Federico García Lorca*, págs. 76-77; Eduardo Tijeras, *art. cit.*, págs. 98 y sigs.; y C. Brian Morris, «Agua que no desemboca», en C. Brian Morris (ed.), «*Cuando yo me muera...*», págs. 159-89.

Corazón.
(Agua de pupila).

(*PC*, I, 247)

Frente al espejo de aguas limpias en que el chopo se mira, y a diferencia de las aguas del remanso que se esconden entre los juncos, las aguas estancadas se relacionan con el ciprés, símbolo característico de la muerte. También apunta hacia la muerte el agua quieta en *Suites*, cuando:

En el golpe
del hacha
valles y bosques tienen
un temblor de cisterna.

(«Norte», *OC*, I, 660)

Y en Nueva York, junto a la presencia dominante de las aguas oscuras, a las que luego nos referiremos, la amargura y la muerte pueden aparecer en forma de «turbia fiebre de laguna» («Panorama ciego de Nueva York» *PNY*, I, 483), o «agua que no desemboca» («Niña ahogada en el pozo», *PNY*, I, 498).

Andalucía, donde uno puede sentir a la muerte «respirando detrás de la puerta» (*OC*, III, 344), es la «Tierra / de las hondas cisternas» («Evocación», *PCJ*, I, 167); el llanto monótono de la guitarra está formado por «suspiros, / que flotan en su negro / aljibe de madera» («Las seis cuerdas», *PCJ*, I, 191); y en esa Andalucía de pasiones ahogadas, los besos de la mujer son como el «ritmo turbio del agua estancada» («Elegía», *LP*, I, 40).

El agua inmóvil o escondida se halla sobre todo presente en Granada[91], la «ciudad melancólica del ciprés y del agua»

91. Ya en *Impresiones y paisajes*, el poeta había observado que en el Albaicín se ven «miedosos aljibes en donde el agua tiene el misterio trágico de un drama íntimo» (*IP*, III, 78); o hay algún «patio empedrado de musgo, con sombras árabes en las paredes y un gran aljibe miedoso y profundo» (*ibíd.*, 81). El agua de Granada, leemos en una de las conferencias, «Sufre una pasión de surtidores para quedar yacente y definitiva en el estanque» («Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre», *OC*, III, 321). En una carta dirigida a Melchor Fernández Almagro desde Granada, en el verano de 1921,

(«Granada. Elegía humilde», *OC*, I, 1001), surcada por dos ríos que son «torrecillas / muertas sobre los estanques» («Baladilla de los tres ríos», *PCJ*, I, 154): imágenes que por sí solas nos producen sensaciones de melancolía y de dolor, como ocurre también en estos versos:

Por caminos de cipreses
me llevan tus miradas;
por las cisternas moras
de la Alhambra.

(«Madrigal», *OC*, I, 1080)

Además de expresar la preocupación por la muerte que obsesiona al alma andaluza, las aguas profundas y quietas pueden ser también un símbolo del abismo insondable y oscuro de la pena: «Mis pesares son tan hondos / como la laguna aquella», afirma Curianita Silvia en la segunda escena del *Maleficio* (*MM*, II, 16); igual que en la copla popular:

Y aunque me veis que canto
con alegría,
y en un pozo de penas
estoy metida[92].

El agua de estanques y pozos significa en otros casos la pasión detenida, oprimida o apagada, tan distinta de la vitalidad arrolladora del río, y así, Yerma exclama: «Dejarme libre siquiera la voz, ahora que voy encontrando en lo más oscuro del pozo» (*Y*, II, 864-65); cuando ha perdido la esperanza de tener

---

Federico exclama entusiasmado: «¡qué poema tan emocionante el de la Alhambra vista como el panteón del agua!» (*OC*, III, 714). Y en otra carta de finales de ese año: «El otoño convierte a la vega en una bahía sumergida. En el cubo de la Alhambra ¿no has sentido ganas de embarcarte? ¿no has visto las barcas iguales que cabecean dormidas al pie de las torres? Hoy me doy cuenta, en medio de este crepúsculo gris y nácar, de que vivo en una Atlántida maravillosa» (*OC*, III, 715).

92. Federico Olmeda, *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*, Burgos, Publicaciones de la Excelentísima Diputación Provincial de Burgos, 1975, facsímil de la edición original, Sevilla, Diputación Provincial, 1903-1904, pág. 51.

un hijo, y la Vieja le propone que conozca a otro hombre, ella contesta: «lo que tú me das es un pequeño vaso de agua de pozo. Lo mío es dolor que ya no está en las carnes» (*ibíd.*, 875); y en otro momento: «De mí sé decir: que he aborrecido el agua de estos pozos» (*ibíd.*, 852). El pueblo de Bernarda Alba, lugar «de vida estancada, paralizada, potencialmente fatal»[93], es un «pueblo de pozos, donde siempre se bebe el agua con el miedo de que esté envenenada» (*CBA*, II, 984). El Maniquí, dirigiéndose al Joven, le reprocha así su frialdad:

Pudiste ser un relincho
y eres dormida laguna,
con hojas secas y musgo
donde este traje se pudra.

(*APCA*, II, 553-54)

Y en el *Romancero gitano*, la pasión y la semilla de Amnón encadenadas, aparecen representadas por la imagen del agua, recluida y silenciada artificialmente, privada por tanto de su naturaleza libre y horizontal[94]: «Linfa de pozo oprimida / brota silencio en las jarras» («Thamar y Amnón», *RG*, I, 440).

Pero el agua estancada también posee un atractivo fascinante, y con frecuencia ha sido revestida de un valor inestimable, o se le ha atribuido un importante significado de tipo religioso e intelectual[95]. Las aguas en reposo producen una intensa sensación de serenidad, de la que dieron testimonio poetas como Bécquer, quien durante su estancia en el Monasterio de Veruela sintió su alma «tan serena como el agua inmóvil y profunda»[96]; o como Federico, que en una tarde tranquila, junto a la Cartuja de Miraflores, contemplaba «sereno el ambiente como el agua estancada de los bosques» (*IP*, III, 24).

Por su envoltura cristalina, el agua es además un gran espejo, el espejo originario del cosmos, que admira y sueña su figura, como un Narciso inmenso, en la superficie mágica de ríos

93. José Rubia Barcia, «El realismo mágico de *La casa de Bernarda Alba*», en Ildefonso-Manuel Gil (ed.), *op. cit.*, págs. 384-403, pág. 395.

94. L. B. Fernández de los Ríos, *op. cit.*, pág. 259.

95. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pág. 624-25 y 849-50.

96. Gustavo Adolfo Bécquer, «Carta II», *Desde mi celda*, en *Obras completas*, edic. cit., pág. 523.

y estanques[97]. En esta copia del orbe real, las aguas quietas sugieren al poeta un mundo abierto al sueño, ya que la fantasía puede hacer que el infinito sea «tan profundo en el firmamento como bajo las aguas»[98]; y en la obra de Lorca, según vio Díaz Plaja, la realidad se desdobla en sus espejos, «sin que el poeta acierte a decirnos dónde está la realidad y dónde su reflejada efigie»[99], o, con palabras del poeta:

El reflejo
es lo real.
El río
y el cielo
son puertas que nos llevan
a lo Eterno
por el cauce de las ranas
o el cauce de los luceros.

Se irá nuestro amor cantando
la mañana del gran vuelo.
....
Naturaleza es
el Narciso eterno.

(«Sésamo», *OC*, I, 691)

En la obra juvenil de Lorca, sobre todo, las criaturas más diversas se dejan atraer rendidas por el espejo dilatado de las aguas. En uno de los cuadros de *Impresiones y paisajes*, por ejemplo, «Sobre la plata azul lunar del río se retratan los árboles, fundiendo sus verdes obscuros en el abismo enigmático de las aguas» (*IP*, III, 39); y cuando amanece en tierras de Castilla, «Sobre las acequias hechas espejos de verde azul, se miran

97. Gaston Bachelard, *El agua*, págs. 44 y sigs.

98. *Ibíd.*, pág. 79.

99. Guillermo Díaz Plaja, *Federico García Lorca. Su obra e influencia en la poesía española*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 6ª edic., 1980, pág. 28. Véase también, a propósito de este tema, Concha Zardoya, «Los espejos de Federico García Lorca», en *Poesía española del siglo XX. Estudios temáticos y estilísticos*, Madrid, Gredos, BRH, 1974, 4 vols., vol. III, págs. 75-119; Karin Godde, *op. cit.*, págs. 92 y sigs.; y Nigel Dennis, «Lorca in the Looking Glass: On Mirrors and Self-Contemplation», en C. Brian Morris (ed.), «*Cuando yo me muera...*», págs. 41-55.

los álamos quietos y fríos» (*ibíd.*, 107). El Gusano 1° explica en *El maleficio de la mariposa* que:

El amor es el beso
en la quietud del nido,
mientras las hojas tiemblan
mirándose en el agua.

(*MP*, II, 52)

En *Libro de poemas,* «Los álamos de plata se inclinan sobre el agua» («Los álamos de plata», *LP*, I, 118); el poeta, convertido en chopo, inclina sus ramajes «hacia el cielo / que las ondas copiaban» («Manantial», *LP*, I, 126); y el nido se pregunta:

¿Qué leo en el espejo
de plata conmovida
que la aurora me ofrece
sobre el agua del río?

(«Nido», *LP*, I, 145)

En la «Fantasía simbólica» en que Federico recuerda Granada y sus aguas quietas, «el espejo del Generalife corre a desposarse con su novio el Genil» (*OIP*, III, 125); y por eso, en un poema inédito de *Canciones*, el rey de Granada es «Espejo sobre el agua»[100]. En «Palabra de cera» leemos:

Sorprende por un rato
El tierno abecedario
Que dibujan las ramas de aquel árbol
En la verde pizarra del remanso[101].

Y en «Poemas tardíos», del mismo ciclo:

Reflejada en el cauce
Veo pasar mi vida
Bajo el lánguido sauce
De la tarde caída[102].

100. Federico García Lorca, «Burla de los cuatro reyes», en *Canciones y primeras canciones*, edic. cit., pág. 299

101. *Ibíd.*, pág. 277.

102. *Ibíd.*, pág. 292.

La aurora del «Romance de la pena negra» transforma el río en un espejo que retrata el paisaje: «volante de cielo y hojas» de la falda del monte (*RG*, I, 409); y en «San Rafael», el Guadalquivir tiende coches, peces y torsos romanos «en su cristal maduro» (*RG*, I, 412), y desdobla la imagen de la ciudad en «Dos Córdobas de hermosura»:

Blanda Córdoba de juncos.
Córdoba de arquitectura.
....
Córdoba quebrada en chorros.
Celeste Córdoba enjuta.

(*Ibíd.*, 413)

De noche, en cambio, surge la gran tristeza de la tierra, que no puede ya mirarse en el cristal del agua:

No puedes contemplarte
en el mar.
Tus miradas se tronchan
como tallos de luz.
Noche de la tierra.

(«La gran tristeza», *OC*, I, 730)

La noche es la hora en que las estrellas «llenan de ceniza el río / verdoso y frío» («Paisaje», *LP*, I, 67), y los luceros descansan sobre «el agua dormida / del estanque» («Un lucero», *OC*, I, 721). También Mariana se siente abandonada «como la estrella sobre el agua profunda, / última débil brisa que se pierde en los álamos» (*MP*, II, 267). Y en «Tres estampas del cielo»:

En todo el cielo
hay un estrello.

Romántico y loco.
Con frac
de polvo
de oro.

¡Pero busca un espejo
para mirar su cuerpo!

¡Oh Narciso de plata
en lo alto del agua!

(*OC*, I, 868)

De esta forma, la noche es la hora en que el sueño y la realidad son idénticos, y en que el firmamento y su reflejo soñado sobre las aguas acaban confundiéndose, como ocurre en «Nocturno»:

Miro las estrellas
sobre el mar.
¡Oh, las estrellas son de agua,
gotas de agua!

(*OC*, I, 607)

O en «El diamante», un poema en que el cielo es un enorme estanque, y:

Cazadores extrahumanos
están cazando luceros,
cisnes de plata maciza
en el agua del silencio.

(*LP*, I, 47)

La superficie del agua quieta, como cualquier espejo, no cambia ciertamente la naturaleza de las cosas, pero sí puede añadir a las imágenes que refleja un cierto grado de ilusión y de mentira; y así, el agua no sólo duplica la realidad circundante y la imagen del soñador que se contempla en ella, sino que también los somete «a una idealización sistemática: el espejismo corrige lo real, haciendo caer los sobrantes y las miserias»[103]. Ésta es precisamente la experiencia que se nos describe en un poema de *Canciones* en que el árbol sin vida sueña revivir, al contemplar su imagen reflejada sobre la superficie de las aguas:

103. Gaston Bachelard, *El agua*, págs. 80-81.

En el río,
un árbol seco,
ha florecido en círculos
concéntricos.

(«Tarde», *C*, I, 312)

Y el protagonista advierte también destellos de una ilusión imposible al contemplar la superficie:

Y he soñado sobre las aguas,
a la morenita de Granada.

(*Ibíd.*)

Al contrario, cuando no logramos embellecer la realidad con el velo engañoso del ensueño, el espejo será el testigo fiel de una verdad que no admite disfraces. En la «Canción del naranjo seco», el árbol se lamenta:

Leñador.
Córtame la sombra.
Líbrame del suplicio
de verme sin toronjas.

¿Por qué nací entre espejos?

(*C*, I, 389)

Así, la superficie estática del espejo, con sus figuras inmóviles, también nos trae a la memoria la quietud inalterable y el gesto detenido de las cosas que han muerto. En *Libro de poemas*, por ejemplo, al morir el chopo, su cuerpo cae «en el espejo / del remanso dormido» («Chopo muerto», *LP*, I, 109); y en las «Suites del agua», se ven:

En el agua negra,
árboles yacentes,
margaritas
y amapolas.

Por el camino muerto
van tres bueyes.

(«País», *OC*, I, 655)

En el *Poema del cante jondo*, sobre todo, el cristal del agua refleja casi siempre estampas de muerte: En Granada, según vimos, la imaginación queda subyugada por las aguas yacentes, y por las «torrecillas / muertas sobre los estanques» («Baladilla de los tres ríos», *PCJ*, I, 154); y un ambiente lúgubre es el que observamos en esta evocación de «El huerto de la petenera»:

Sobre el estanque
duermen los sauces.
Los cipreses son negros
surtidores de rosales
y hay campanas doblando
por todas partes.

(*OC*, I, 1101)

De ahí que adivinemos alguna insinuación nefasta en el retrato de Lola, «aquella, / que se miraba / tanto en la alberca» («Balcón», *PCJ*, I, 185). Porque en efecto, la reproducción de la propia figura sobre el haz de las aguas, es a la vez terrible y fascinante, e igual que en la leyenda de Narciso, copia la belleza del modelo, pero no puede hacernos olvidar el abismo sombrío que la superficie encubre.

El joven griego fascinado y aprisionado por el espejo líquido, representa para Lorca[104] no sólo la frialdad amorosa, la esterilidad y el sufrimiento, sino también el influjo atractivo y terrible del agua: la sensación extraña de sentirse otro, sin dejar de ser uno mismo; el contacto con las sombras de la muerte que nos llaman desde el fondo. Porque, como ha señalado Gaston Bachelard, «contemplar el agua es derramarse, disolverse, morir»[105], sentir la fusión del alma con la negrura del agua, como ocurre en «Intermedio»:

Mi sombra va por el agua
cenicienta de la noche.

104. Sobre la figura de Narciso en la obra de Lorca, véase Irma Cuña, *El mito de Narciso en la poesía de Lorca*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1958; María Teresa Babín, *op. cit.*, págs. 171-75; Karin Godde, *op. cit.*, págs. 100-12; y David K. Loughram, *op. cit.*, págs. 131 y sigs.

105. Gaston Bachelard, *El agua*, pág. 77.

Por mi sombra van los peces
y las ondas.
(*OC*, I, 1090)

En la composición titulada «Narciso», son el dolor y el delirio los sentimientos que comparten el poeta y el joven griego convertido en flor: aquél entre «Pájaros y mariposas», y éste en «el fondo del río» (*C*, I, 374). La sección «Tres retratos con sombra», establece un parangón entre Debussy y Narciso: En el poema que lleva este título, el niño resbala y se pierde en el agua, mientras la rosa se confunde con el río, y los ojos del poeta con su propia imagen:

En lo hondo hay una rosa
y en la rosa hay otro río.
....
Se me han caído los ojos
dentro del agua.
....
...y en la rosa estoy yo mismo.

(«Narciso», *C*, I, 325-26)

Y en la composición dedicada al músico, sólo en la imagen reflejada encuentra luz y esperanza el alma dolorida del protagonista:

Mi sombra va silenciosa
por el agua de la acequia.

Por mi sombra están las ranas
privadas de las estrellas.

La sombra manda a mi cuerpo
reflejos de cosas quietas.

Mi sombra va como inmenso
cínife color violeta.

Cien grillos quieren dorar
la luz de la cañavera.

Una luz nace en mi pecho,
reflejado, de la acequia.

(«Debussy», *C*, I, 325)

Esa lámina bruñida de lagos y espejos, sobre la que reposa nuestra imagen, es, no lo olvidemos, la frontera que separa nuestro mundo cotidiano y la oscuridad del fondo, de la que escapa siempre un aviso, una imagen o un presentimiento de muerte:

Detrás de cada espejo
hay una estrella muerta
y un arco iris niño
que duerme.

Detrás de cada espejo
hay una calma eterna
y un nido de silencios
que no han volado.

El espejo es la momia
del manantial; se cierra,
como concha de luz,
por la noche.

(«Capricho», *OC*, I, 673)

Si viajamos sobre el espejo del lago en sentido horizontal, el agua nos lleva hasta las riberas del más allá, como en la Estigia de la mitología antigua[106]; y si nos dejamos arrastrar hacia las profundidades del estanque, cruzamos el umbral de nuestra existencia terrena, y entramos en la morada de los muertos, según viejas creencias[107]: la frontera de un reino sombrío a la que alude nuestro autor en su «Gacela de la raíz amarga», cuando recuerda que en el mundo de raíces agrias que le rodea, «Ni la mano mas pequeña / quiebra la puerta del agua» (*DT*, I, 578); o en estos versos de «El niño Stanton»:

Mi agonía buscaba su traje,
polvorienta, mordida de perros,
y tú la acompañaste sin temblar
hasta la puerta del agua oscura.

(*PNY*, I, 495)

106. Hermann Steuding, *Mitología griega y romana*, Barcelona, Labor, 7ª edic., 1953, pág. 28.
107. Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, pág. 267.

Junto a los muertos que sufren bajo tierra en numerosos poemas[108], en la obra de Federico abundan los seres que mueren abrazados, atravesados, anegados por las aguas, y que flotan después inertes sobre el espejo del lago, el aljibe o el pozo[109]. Los niños, los adolescentes, las muchachas solitarias, los amantes, son las víctimas predilectas de una muerte silenciosa, casi imperceptible, atractiva incluso, en el cristal del agua. El Niño de *Así que pasen cinco años*, por ejemplo, en lugar de una muerte bajo tierra, prefiere un sueño apacible en la quietud del remanso: «pero es mejor que me duerma / entre los juncos del agua. / Yo no quiero que me entierren» (*APCA*, II, 519). En el «Noiturnio do adoescente morto», el poeta invita a todos a contemplar el cuerpo del joven ahogado, movido por la extraña y oscura fascinación que sobre él ejercen las muertes de agua:

¡Vinde mozos loiros do monte e do prado
pra ver o adoescente afogado!

¡Vinde xente escura do cume e do val
ante que ise río o leve pro mar!

(*SPG*, I, 564)

En el *Diván del Tamarit*, se evoca la imagen del niño muerto junto al agua, iluminado sólo por el dolor del poeta: «Tu cuerpo, con la sombra violeta de mis manos, / era, muerto en la orilla, un arcángel de frío» («Gacela del niño muerto», *DT*, I, 577). Y una impresionante mezcla de sensaciones opuestas nos la ofrece, sobre todo, la «Casida del herido por el agua»[110], en cuyos versos el niño ahogado y la muerte se abrazan como «dos verdes lluvias enlazadas» (*DT*, I, 589), mientras los aljibes, las fuentes, los estanques, alzan «al aire sus espadas», que son a la vez una caricia amorosa y una amenaza mortal; y el

108. Véase antes, págs. 33 y sigs.

109. Véase José María Aguirre, «El sonambulismo de Federico García Lorca», en Ildefonso-Manuel Gil (ed.), *op. cit.*, págs. 178 y sigs.; Karin Godde, *op. cit.*, págs. 178 y sigs.; y Julian Palley, «Lorca's Floating Images», *ALEC*, VI, 1981, págs. 161-71.

110. Para la interpretación de este poema, véase Carlos Ramos Gil, *op. cit.*, págs. 214-15; Karin Godde, *op. cit.*, pág. 189 y sigs.; y C. Brian Morris, *art. cit.*, págs. 171 y sigs.

poeta, en lugar de sentirse sacudido por el horror, quiere sucumbir en el mismo éxtasis de amor y de muerte:

Quiero bajar al pozo,
quiero morir mi muerte a bocanadas,
quiero llenar mi corazón de musgo,
para ver al herido por el agua.

(*Ibíd.*)

Junto a los jóvenes ahogados, Lorca nos habla también de amantes masculinos que sucumben misteriosamente bajo el agua. Recordemos, por ejemplo, al Conde del Laurel, el «caballero errante» «muerto en el agua» en la «Balada de un día de julio», mientras su viudita desconsolada lo busca en vano (*LP*, I, 64) ; y muy representativa del tema que tratamos es, sobre todo, la «Burla de don Pedro a caballo» : el protagonista cabalga en «busca / del pan y del beso», montado «en un ágil / caballo sin freno», a través de paisajes y lagunas en que los presagios de muerte son cada vez más frecuentes y certeros. En la primera laguna el caballero se encuentra con «arcos rotos», «velones de plata» y el canto del ruiseñor. Las aguas de la segunda laguna nos sorprenden con su siniestro «círculo de pájaros y llamas»[111], y con un «Sueño concreto y sin norte / de madera de guitarra»[112], mientras «por los cañaverales» se ocultan y observan «testigos que conocen lo que falta». Al final:

Entre los azafranes
han encontrado muerto
el sombrío caballo
de don Pedro.

Con lo cual llegamos a la última laguna, y allí:

Bajo el agua
están las palabras.

111. Para los valores simbólicos del fuego, véase más adelante, págs. 165 y sigs.

112. Recuérdese el llanto monótono de este instrumento, y el «negro aljibe de madera» sobre el que reposan sus cuerdas (*PCJ*, I, 158 y 191).

Limo de voces perdidas.
Sobre la flor enfriada,
está don Pedro olvidado
¡ay!, jugando con las ranas.

(*RG*, I, 436-38)

El agua, que es ante todo un elemento femenino, según vimos, también es el principio que promueve o recoge la muerte o el suicidio de la mujer: «la materia de la muerte bella y fiel», en la que es posible «dormir conservando la belleza», como Ofelia, criatura nacida para morir en el lago, y reina de todas las jóvenes muertas por amor sobre el agua dormida[113].

Entre los numerosos ejemplos lorquianos de este complejo de Ofelia, enunciado por Bachelard[114], cabe mencionar ante todo su presencia implícita en *Bodas de sangre*: ya en el primer acto, el caballo rechaza miedoso el agua del río con sus ramas oscuras (*BS*, II, 713-16); tras la huida de la pareja, el padre teme que su hija «se haya tirado al aljibe» (*ibíd.*, 772); también a la luna, mujer enigmática y resplandeciente, la «anega, dura y fría, / el agua de los estanques» (*ibíd.*, 777); y en los últimos momentos, la Novia confiesa:

Es justo que yo aquí muera
con los pies dentro del agua,
espinas en la cabeza.

(*Ibíd.*, 787)

Aunque es en sus poemas donde Lorca nos muestra los ejemplos más escalofriantes de esas muchachas oprimidas en el estrecho círculo del agua quieta. Ya en una composición temprana, la «Baladilla de Eloísa muerta», Federico escribió:

Quizá soñabas durmiendo
que eras Ofelia
sobre un lago azul de agua
calenturienta.

(*OC*, I, 739)

113. Gaston Bachelard, *El agua*, págs. 106 y 128.
114. *Ibíd.*, págs. 125 y sigs.

En uno de los «Nocturnos de la ventana» (*C*, I, 294):

Al estanque se le ha muerto
hoy una niña de agua.
Está fuera del estanque,
sobre el suelo amortajada.

Y el poema, tras la anécdota de la muerte bajo el agua[115], nos presenta a la niña que desaparece con su inocencia intacta, sin haber conocido el fruto carnal: «muerta bajo las manzanas», y ajena por tanto al placer doloroso de la sexualidad adulta, cuyos componentes masculinos están presentes en los elementos de la naturaleza que tratan en vano de reanimarla:

De la cabeza a los muslos
un pez la cruza, llamándola.
El viento le dice «niña»,
mas no puede despertarla[116].

Y a su lado, el mundo femenino, representado por la propia figura del estanque:

...suelta
su cabellera de algas
y al aire sus grises tetas
estremecidas de ranas.

El poeta, mientras, se resiste a aceptar la desaparición definitiva de la niña muerta, y:

Yo luego pondré a su lado
dos pequeñas calabazas
para que se tenga a flote,
¡ay!, sobre la mar salada.

115. Seguimos las sugerencias de José María Aguirre, *art. cit.*, págs. 117-18; Karin Godde, *op. cit.*, pág. 178-80; y C. Brian Morris, *art. cit.*, págs. 164 y sigs.

116. Para la significación amorosa de los peces y del viento, véase más adelante, págs. 158 y sigs., y 282 y sigs.

La composición «Niña ahogada en el pozo», de *Poeta en Nueva York* (*PNY*, I, 498-99), se inicia con el tema ya comentado del sufrimiento bajo la tierra[117], para dar paso a la muerte, más dolorosa si cabe, entre los brazos del agua[118]: «Las estatuas sufren por los ojos con la oscuridad de los ataúdes, / pero sufren mucho más por el agua que no desemboca». Las aguas que no desembocan reaparecen obsesivamente a lo largo del poema, y atrapan a la niña «en lo oscuro» de sus estrechos límites:

> Tranquila en mi recuerdo, astro, círculo, meta,
> lloras por las orillas de un ojo de caballo.
> ... que no desemboca.
> ....
> Mientras la gente busca silencios de almohada
> tú lates para siempre definida en tu anillo.
> ... que no desemboca.
>
> Eterna en los finales de unas ondas que aceptan
> combate de raíces y soledad prevista.
> ... que no desemboca.
>
> (*Ibíd.*, 498)

Pero el poeta mantiene la esperanza, y en estos versos asistimos a la lucha entre el impulso ascendente de una luz salvadora que rescatará a la niña —«afilado límite, porvenir de diamante», «¡Levántate del agua! / ¡Cada punto de luz te dará una cadena!» (*ibíd.*)—, y la atracción sombría de las aguas inmóviles del pozo, que con sus «manecitas de musgo» (*ibíd.*, 499) tratan de arrastrarla hasta el silencio y el vacío de la muerte definitiva:

> No, que no desemboca. Agua fija en un punto,

117. Véase antes, págs. 33 y sigs.

118. Véase Carlos Ramos Gil, *op. cit.*, págs. 212-213; Piero Menarini, *op. cit.*, págs. 121 y sigs.; Miguel García Posada, *Lorca: interpretación*, págs. 133-34; y Karin Godde, *op. cit.*, págs. 181 y sigs. Rupert C. Allen ha comentado por extenso el poema, y ve en la imagen de la niña ahogada un símbolo del ánima, que aquí representaría la propia capacidad creativa del poeta, ahora quieta y confinada (*The Symbolic World*, págs. 45-60).

respirando con todos sus violines sin cuerdas
en la escala de las heridas y los edificios deshabitados.

¡Agua que no desemboca!

(*Ibíd.*)

No obstante, la más conocida y sugestiva Ofelia lorquiana es la muchacha que en «Romance sonámbulo» (*RG*, I, 400-403) espera el amor en vano apoyada en su baranda, iluminada por una luz siniestra, y misteriosamente atraída hacia la superficie del agua, sobre la que finalmente dormirá su cuerpo al concluir el poema:

Sobre el rostro del aljibe,
se mecía la gitana.
Verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Un carámbano de luna
la sostiene sobre el agua.

(*Ibíd.*, 402)

LAS AGUAS CENAGOSAS Y CORROMPIDAS

Frente a la esencia casi divina y las cualidades eminentes que irradian las aguas claras, el agua detenida se vuelve impura y turbia en los charcos y remansos, y nuestro espíritu advierte en el verdín de la superficie y en la oscuridad del fondo, «un receptáculo abierto a todos los males», «una sustancia del mal»[119]: el símbolo de la vida y de la pureza, mancillado por el contacto viscoso de la suciedad y de la corrupción.

La apariencia doble del agua, limpia y transparente a veces, otras oscura y manchada, se nos muestra ya de manera muy clara en los versos de «Manantial», en que el agua es «un brotar de estrellas invisibles», pero sus canciones llegan «tur-

119. Gaston Bachelard, *El agua*, pág. 212.

bias de penumbra» (*LP*, I, 124-25). En otra composición del mismo libro, con el incendio del ocaso «están las fuentes turbias / y quietos los remansos» («Campo», *LP*, I, 110). Según el Maniquí de *Así que pasen cinco años*, las telas del traje nupcial, que han quedado intactas, «serán para el agua turbia» (*APCA*, II, 552); y agua corrompida y sin luz es la esterilidad en *Yerma*: «Un charco de veneno sobre las espigas» (*Y*, II, 874).

El río fangoso, el agua podrida de las calles, el flujo de sus cloacas, además de representar la suciedad física de las urbes modernas, simbolizan sobre todo la corrupción moral de la ciudad en los poemas neoyorquinos[120]. Ya en los primeros versos del libro, el poeta se identifica con los seres desvalidos y ultrajados, víctimas de ese ambiente, y, entre ellos, con «el agua harapienta de los pies secos» («Vuelta de paseo», *PNY*, I, 447). En la sección dedicada a los negros, el rey de Harlem remeda un ritual sin sentido, mientras sobre la ciudad, entre el llanto de las gentes, llegaban «los tanques de agua podrida» («El rey de Harlem», *PNY*, I, 459). En otro momento, el Hudson «se emborracha con aceite», y queda convertido bajo las sumas y las multiplicaciones en «un río de sangre tierna» («New York. Oficina y denuncia», *PNY*, I, 517 y 519). En la «Oda a Walt Whitman», los maricas salen «en racimos de las alcantarillas» (*PNY*, I, 529), y dan «a los muchachos / gotas de sucia muerte con amargo veneno» (*ibíd.*, 531), en una ciudad en que los niños se hunden en un «pantano oscurísimo» (*ibíd.*, 530), y hay hombres solitarios «que beben con asco el agua de la prostitución» (*ibíd.*, 531); y en «Grito hacia Roma», el poeta denuncia así el contraste entre el mensaje de Cristo y la cruda realidad con que el hombre se enfrenta:

> Los maestros enseñan a los niños
> una luz maravillosa que viene del monte;
> pero lo que llega es una reunión de cloacas
> donde gritan las oscuras ninfas del cólera.
>
> (*PNY*, I, 526)

120. Miguel García Posada, *Lorca: interpretación*, pág. 135; y Karin Godde, *op. cit.*, págs. 175 y sigs.

El barro, sobre todo, reúne los rasgos negativos de los dos elementos que intervienen en su composición: lo fecal y viscoso de la tierra humedecida[121], junto a la oscuridad y la quietud de la muerte que evocan las aguas estancadas, y es por ello un símbolo que Lorca utiliza con frecuencia para captar el auténtico rostro de la gran urbe norteamericana. En ella, durante la noche, los maricas que salen de las alcantarillas son «arpías» y «madres de lodo» («Oda a Walt Whitman», *PNY*, I, 531); y el poeta exclama:

¡No haya cuartel! La muerte
mana de vuestros ojos
y agrupa flores grises en la orilla del cieno.

(*Ibíd.*, 532)

Cuando amanece sobre Nueva York:

La aurora de Nueva York tiene
cuatro columnas de cieno
y un huracán de negras palomas
que chapotean las aguas podridas.

Y al salir a la calle:

Los primeros que salen comprenden con sus huesos
que no habrá paraíso ni amores deshojados;
saben que van al cieno de números y leyes,
a los juegos sin arte, a sudores sin fruto.

(«La aurora», *PNY*, I, 485)

Nada cambia durante el día: la gran urbe sigue siendo «Nueva York de cieno, / Nueva York de alambre y de muerte» («Oda a Walt Whitman», *PNY*, I, 529). Un viento sur de Harlem, el aire de la raza oprimida, se desliza entonces sobre la ciudad, «oblicuo en el negro fango» («El rey de Harlem», *PNY*, 462); mientras el mascarón de la muerte ejecuta su danza macabra sobre Wall Street, y levanta una «ola de fango y

121. Gaston Bachelard, *La terre*, págs. 105 y sigs.

luciérnaga sobre Nueva York» («Danza de la muerte», *PNY*, I, 470). Incluso en el día de Navidad, Dios está ausente, y el hombre habita «El mundo solo por el cielo solo», mientras el poeta solamente ve a orillas del Hudson «los vivísimos hormigueros y las monedas en el fango» («Navidad en el Hudson», *PNY*, I, 478).

Barro es el cáncer que recorre la cabaña de Stanton, y que abre sus manos «para salpicar de lodo las pupilas de los que navegan» («El niño Stanton», *PNY*, I, 496). Rodeada de habladurías, Bernarda ha de enfrentarse a la «ola de fango que levantan los demás para perdernos» (*CBA*, II, 1036). En *Bodas de sangre*, el barro representa el odio y el rencor, cuando la Madre exclama: «oigo eso de Félix y es lo mismo [...] que llenárseme de cieno la boca» (*BS*, II, 712); y es un símbolo de la muerte violenta —suciedad y sangre coagulada— en la escena final:

Corre, corre, corre
el hilo hasta aquí.
Cubiertos de barro
los siento venir

(*Ibíd.*, 790)

Pero no siempre el barro tiene esta significación oscura. El agua muestra sus virtudes germinativas precisamente cuando desciende sobre la tierra, se mezcla con ella, y hace que el suelo fructifique. Por eso en los viejos mitos, la caída de la lluvia era el momento culminante de la fecundación de la Tierra por el Cielo, y el suelo húmedo, el síntoma inequívoco de la fertilidad en el medio agrícola. Del limo, en efecto, surgen las formas vivas en muchas cosmogonías[122], y todavía Jenófanes y Anaximandro pensaban que el légamo era la sustancia de la que habían nacido los seres humanos y las demás criaturas[123]. El barro representa además, desde el punto de vista simbólico, «la unión del principio meramente receptivo de la tierra con el poder de transición y transformación de las aguas»[124], ya que éstas, además de fecundar la tierra, la hacen dúctil, maleable,

122. Mircea Eliade, *Tratado*, pág. 204.
123. G. S. Kirk y J. E. Raven, *op. cit.*, págs. 202-3 y 252-53.
124. Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, pág. 98.

apta para que el hombre muestre su poder sobre los elementos y su capacidad creativa[125]; y de ahí que Yavé formara de barro al primer hombre, según la versión del *Génesis* (2,7)[126].

También en la obra de Lorca la tierra húmeda y la arcilla son elementos obedientes y elásticos, e igual que en las viejas mitologías, constituyen la materia prima de cualquier actividad creadora. Así, en *Primeras canciones*, el poeta evoca el momento en que Adán, hecho él mismo de barro:

> ...sueña en la fiebre de la arcilla
> un niño que se acerca galopando
> por el doble latir de su mejilla.
>
> («Adán», *PC*, I, 264)

En la «Oda a Walt Whitman», la lengua del poeta americano es «Arcilla blanda o nieve», y «está llamando camaradas / que velen tu gacela sin cuerpo» (*PNY*, I, 532). Y nuestro autor, para henchir su poesía de fulgor y pasión creadora, «en la neutra ceniza de mi verso quisiera / silbo de luz y arcilla de caliente verano» («Soneto a Carmela Condon», *OC*, I, 931).

La mezcla del agua y la tierra —barro, fango, arcilla, limo— se halla en otros casos asociada simbólicamente con la idea de la fecundidad, el frescor y la pasión, y asume con frecuencia para Lorca los mismos valores positivos que la tierra fértil:

> Me gusta el olor de las ovejas [exclama en *Yerma* una lavandera]. ¿Y por qué no? Olor de lo que una tiene. Como me gusta el olor del fango rojo que trae el río por el invierno (*Y*, II, 835-36).

En «La casada infiel», la pareja se retira hasta el río de noche, lejos del pueblo, y cuando el gitano recuerda que «bajo su mata de pelo / hice un hoyo sobre el limo» (*RG*, I, 406), no sólo describe el lugar en que se esconden los adúlteros, sino también el lecho propicio para el amor, formado por el suelo hú-

125. Gaston Bachelard, *La terre*, págs. 74 y sigs.

126. *Sagrada Biblia*, edic. cit., pág. 30.

medo y fecundo. Y es este contacto con el frescor de la tierra lo que el poeta necesita para aliviar la pena amorosa:

> Tengo pena de ser en esta orilla
> tronco sin ramas; y lo que más siento
> es no tener la flor, pulpa o arcilla,
> para el gusano de mi sufrimiento.
>
> («Soneto de la dulce queja», *OC*, I, 940)

La isla de Cuba, paraíso vegetal y ardiente, envuelto en la feracidad del trópico, es «bovino frescor de cañavera», «curva de suspiro y barro» («Son de negros de Cuba», *PNY*, I, 542): un paraje similar a la tierra originaria de los negros neoyorquinos, patria donde los hombres, «Con la ciencia del tronco y del rastro / llenan de nervios luminosos la arcilla» («Norma y paraíso de los negros», *PNY*, I, 457); y esos mismos negros aparecen así evocados en *El Público*: «los enormes negros heridos por las navajas de las yucas que luchan día y noche con el fango de los ríos» (*EP*, II, 616).

EL MAR

El extraño poder seductor que el agua ejerce sobre la imaginación de nuestro autor, se convierte en ofuscamiento y atracción irresistible al contemplar la superficie inquieta del mar, según se lee en una carta de julio de 1923, en que Federico anuncia a Fernández Almagro un viaje a Málaga:

> ...donde veré el mar, la única fuerza que me atormenta y me turba de la Naturaleza... ¡Más que el cielo! ¡Mucho más!
>
> Ahora mismo me pondría a decirte muchas cosas del mar... ¡pero para que las oyera el mar! Frente al mar olvido mi sexo, mi condición, mi alma, mi don de lágrimas..., ¡todo! Sólo me pincha el corazón un agudo deseo de imitarlo y de quedarme como él, amargo, fosfórico y desvelado eternamente (*OC*, III, 725).

El símbolo del mar se halla además presente de forma constante en su obra[127], porque entre los cambiantes significados que el océano sugiere, adivinamos muy pronto la presencia de esos impulsos contradictorios que agitan el alma de nuestro autor: la alegría y la amargura, la paz y la violencia, la gracia y el pecado, el nacimiento y la destrucción, el amor y la muerte. El mar, en efecto, nos revela un estado transitorio, de incertidumbre y ambigüedad, ya que en él están contenidas de forma embrionaria todas las posibilidades de existencia, y de sus aguas podemos esperar tanto el surgimiento y la multiplicación de la vida, como la aparición de agentes destructores y malignos[128]. Y si nos fijamos en la superficie, el mar nos sorprende ante todo con su movimiento incesante, que puede oscilar entre la caricia sedante de una playa tranquila, y el empuje devastador de las tempestades. De otro lado, según observó Heráclito, «el mar es el agua más pura y más corrupta: es potable y saludable para los peces; para los hombres, en cambio, es impotable y deletérea»[129]; y sus aguas son por consiguiente signo de vida, a la vez que suscitan sensaciones de amargura y esterilidad[130].

Las mitologías y las religiones antiguas han recogido muchos de estos valores contradictorios del mar. Para los griegos, por ejemplo, el mar era el símbolo de la fecundidad[131], y el Océano, la génesis de todas las cosas y el origen de todas las aguas[132], ya que de él «nacen todos los ríos, todo el mar y todas las fuentes y grandes pozos»[133]. Pero también el mar es «la inmensidad misteriosa hacia donde se dirige la vida y de donde

127. Véase Carlos Feal Deibe, *Eros y Lorca*, págs. 19 y sigs.; Egon Huber, *op. cit.*, págs. 56-59.; Rupert C. Allen, *The Symbolic World*, págs. 174-87; Karin Godde, *op. cit.*, págs. 116 y sigs.; Florence L. Yuden, «The Yes and No of Lorca's Ocean», en J. W. Zdenek (ed.), *op. cit.*, pág. 117-28; y David K. Loghram, *op. cit.*, págs. 8 y sigs.

128. Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, págs. 337-38.

129. G. S. Kirk y J. E. Raven, *op. cit.*, pág. 268.

130. Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, pág. 338.

131. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pág. 689.

132. G. S. Kirk y J. E. Raven, *op. cit.*, págs. 26 y sigs.; y Hermann Steuding, *op. cit.*, pág. 92.

133. Homero, *Ilíada* (canto XXI), versión directa y literal del griego de Luis Segalá y Estalella, Madrid, Aguilar, Col. Crisol, 10ª edic., 1965, págs. 552-53.

ha surgido»[134], y sus entrañas se hallan plagadas de peligros, simbolizados por los monstruos que surgen de las profundidades, y encarnados en las sirenas, en las terribles Escila y Caribdis, y en Poseidón, dios de los mares y las tempestades, y símbolo de las pasiones del alma[135].

Igual que ocurre en las civilizaciones del pasado, el mar es en Lorca el receptáculo de fuerzas sobrenaturales de significación cambiante, y en él puede advertirse tanto la huella de la divinidad como la irrupción de lo demoniaco. En *Libro de poemas*, por ejemplo, la lluvia «nos unge de espíritu santo de los mares» («Lluvia», *LP*, I, 34), mientras que en otra composición del mismo libro se nos presenta esta imagen ambivalente del océano:

El mar es
el Lucifer del azul.
El cielo caído
por querer ser la luz.
....
Pero de tu amargura
te redimió el amor.
Pariste a Venus pura,
y quedóse tu hondura
virgen y sin dolor.

Tus tristezas son bellas,
mar de espasmos gloriosos.
Mas hoy en vez de estrellas
tienes pulpos verdosos.

Aguanta tu sufrir,
formidable Satán.
Cristo anduvo por ti,
mas también lo hizo Pan.

(«Mar», *LP*, I, 128)

134. Paul Diel, *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, Labor, 2ª edic., 1985, pág. 35.

135. *Ibíd.*, págs. 35-36 y 142; y Hermann Steuding, *op. cit.*, págs. 93-94.

El mar nos conduce, en efecto, hasta los límites más remotos y oscuros de nuestra existencia, y allí rememoramos mitos y figuras ocultos en el fondo de nuestro inconsciente. Sobre el mar imaginamos a Venus, esbelta en su concha[136], y a otros dioses primitivos que custodian su misterio: «Gigantes de coral» («Estampas del mar», *OC*, I, 605); «sirenas» que «ensayan / una canción que duerma / al agua» (*ibíd.*); el «viejo Dios silvestre» que a orillas del Mediterráneo «da frutas a los niños» («Oda a Salvador Dalí», *OC*, I, 954); unicornios y cíclopes, que en un acantilado, «en tropel gigantesco, / ilustran el azogue / sin cristal, del mar» («Fábula», *C*, I, 285); o el centauro que canta en la orilla «deliciosa canción de trote y flecha» («Soledad insegura», *OC*, III, 908).

Junto a las divinidades paganas, y en extraña simbiosis con ellas, el mar, versátil y ambiguo, también es valioso para el cristiano: Sobre el mar anduvo Cristo, como acabamos de ver; y en una de las «Estampas del mar», se nos explica que al océano lo custodian dos guardas:

San Cristóbal
y Polifemo.

¡Tres ojos
sobre el viajero errante!

(«Guardas», *OC*, I, 608)

En otro de los poemas de la misma sección, María y Venus son «dos estrellas del mar» (*OC*, I, 609); y en su evocación del mar latino, el poeta escribe:

Entre las torres blancas
y el capitel corintio
te cruzó patinando
la voz de Jesucristo.
¡Mar latino!
....
[...] Tu ritmo
fluye en ondas concéntricas
de Venus que es tu ombligo.

(«Mediterráneo», *OC*, I, 785)

136. Véase más adelante, págs. 161 y sigs.

Para Lorca, el mar es además la representación más genuina del mundo natural, y con él se asocian valores como la libertad, la grandeza, la luminosidad o el movimiento. Ya vimos[137] cómo Andalucía, siempre en contacto con los horizontes abiertos, se halla poblada de «ciudades con sed de aventuras que se escapan al mar» («Granada», *OIP*, III, 132); con la excepción de Granada, la ciudad que sufre una incurable nostalgia del mar, según explicó Federico en su lectura de *Romancero gitano* (*OC*, III, 343). Por eso la Bética es «olivo al aire y a la mar los remos» («A Manuel de Falla», *OC*, I, 930), y sus gentes, «Hombres de acantilado y mar abierto, / y, por lo tanto, libres como nadie» (*MP*, II, 221).

La Andalucía natal del poeta se halla conectada geográfica y espiritualmente con otras tierras, como Cataluña, a través del luminoso Mediterráneo y su «paisaje escaleno de espumas y de olivos» («La sirena y el carabinero», *OC*, I, 1042): una estampa repetidamente evocada por Lorca, especialmente en los años de su amistad con Dalí. Ya en el poema citado, el «Mediterráneo» es:

¡Mar latino!
¡palmeras
y olivos!

El grito de la palma
o el silencio del pino.
Siento como una inmensa
columna subir tu ruido
por encima de todos
los mares.
¡Mar latino!

(*OC*, I, 785)

Lorca evoca a Ana María Dalí, en una carta escrita en Granada en enero de 1926, con estas palabras:

> La flora mediterránea brilla aquí con toda la delicadeza de sus grises maravillosos. Pitas y olivos. [...] Dichosa tú, Ana Ma-

137. Véase antes, págs. 104 y sigs.

ric, sirena y pastora al mismo tiempo, morena de aceitunas y blanca de espuma fría. ¡Hijita de los olivos y sobrina del Mar! (*OC*, III, 872).

Y en la «Oda a Salvador Dalí»:

Cadaqués, en el fiel del agua y la colina,
eleva escalinatas y oculta caracolas.
....
Sus pescadores duermen, sin ensueño, en la arena.
En alta mar les sirve de brújula una rosa.

(«Oda a Salvador Dalí», *OC*, I, 954)

Enfrentadas a esa naturaleza inmaculada que el mar representa, se alzan las fuerzas destructivas de nuestra civilización, y así, en el poema de «La sirena y el carabinero», oímos los «Cornetines de cobre que los carabineros / tocan en la batalla contra el mar y sus gentes» (*OC*, I, 1042). Y en «Iglesia abandonada»[138], el poema en que Federico recuerda los horrores de la Gran Guerra, vemos al «mar amarrado a los árboles / para ser fornicado y herido por el tropel de los regimientos» (*PNY*, I, 465). En Nueva York, sobre todo, el mar es destruido y ensuciado por la huella hostil y las oquedades geométricas de un mundo mecanizado y frío[139], en el que «ninguno amaba las hojas grandes, / ninguno la lengua azul de la playa» («Oda a Walt Whitman», *PNY*, I, 528); y donde las gentes «pueden orinar alrededor de un gemido / o en los cristales donde se comprenden las olas nunca repetidas» («Paisaje de la multitud que orina», *PNY*, I, 476).

Frente a esa ciudad de mares ultrajados, se alza la voz de Walt Whitman, «hombre solo en el mar» (*PNY*, I, 529); y también la voz silenciada de los negros, unidos por algún mágico vínculo con sus raíces ancestrales, y con el mar, el gran depositario de la fuerzas de la naturaleza. Por eso el panorama de Harlem está presidido por la patética figura del «gran rey desesperado, / cuyas barbas llegan al mar» («El rey de Harlem»,

138. Véase, a propósito de este poema, Rupert C. Allen (Jr.), «Una explicación simbológica de *Iglesia abandonada* de Lorca», *Hf*, XXVI, 1966, págs. 33-44.

139. Miguel García Posada, *Lorca: interpretación*, pág. 141.

PNY, I, 463); y los habitantes del barrio «patinan lúbricos por aguas y arenas / gustando la amarga frescura de su milenaria saliva» («Norma y paraíso de los negros», *PNY*, I, 457), o aman «la danza curva del agua en la orilla» (*ibíd.*), y con ello nos traen a la memoria el «agua curva» de Cadaqués («Oda a Salvador Dalí», *OC*, I, 955), y el calor y la luz de sus aguas. Y lo mismo ocurrirá, con mayor motivo, cuando el poeta se traslade a las tierras de Cuba, tan distintas del asfalto y la geometría de Nueva York: las gentes y los paisajes de la isla suponen un regreso a la naturaleza, y un viaje a través de la imaginación hasta las tierras que el poeta amaba. Para Lorca, Cuba es Andalucía:

> ...el amarillo de Cádiz con un grado más, el rosa de Sevilla tirando a Carmín y el verde de Granada con una leve fosforescencia de pez («Un poeta en Nueva York», *OC*, III, 357).

Y de ahí que la «línea de terrazas», «la línea de palmeras» (*ibíd.*, 358), el «mar ahogado en la arena» («Son de negros en cuba», *PNY*, I, 542), nos recuerden el color, el ritmo de las ondas y el «grito de la palma» del «Mediterráneo» (*OC*, I, 785).

Naturaleza en estado puro, envolvente y acariciador, el mar tiene en Lorca una importante significación amorosa, que es común a todas las aguas: «Amor, amor, amor. Niñez del mar», exclama el hablante de «Tu infancia en Menton» (*PNY*, I, 453); y María Josefa, desde su prisión:

> Me escapé porque me quiero casar, porque quiero casarme con un varón hermoso de la orilla del mar, ya que aquí los hombres huyen de las mujeres (*CBA*, II, 1004).

Del mar nace Venus, diosa del amor[140], y sus aguas, a menudo encrespadas, nos recuerdan el ímpetu incontenible de la naturaleza, y sobre todo, la fuerza de la pasión amorosa, inquieta y arrolladora. En *Diván del Tamarit*, por ejemplo, la turbación que la imagen de la mujer desnuda provoca, le recuerda al poeta «la fiebre del mar de inmenso rostro / sin encontrar la luz de su mejilla» («Casida de la mujer tendida», *DT*, I, 592). En *El público*, la figura de pámpanos se conver-

140. Véase más adelante, págs. 161 y sigs.

tiría en «ola de mar» para seguir a su amor (*EP*, II, 612). La atracción que la Novia siente hacia Leonardo en *Bodas de sangre*, la arrastró «como un golpe de mar» (*BS*, II, 796); y a propósito de la fingida ignorancia de Bernarda respecto a la pasión de sus hijas, la Poncia comenta: «Cuando una no puede con el mar lo más fácil es volver las espaldas para no verlo» (*CBA*, II, 1053).

La significación amorosa del mar tiene un relieve especial, sobre todo, en el drama *Así que pasen cinco años*. En esta obra el mar representa a las fuerzas primordiales de la naturaleza, capaces de contagiar a las criaturas vivas su vitalidad y su pasión. Estas energías forman «La rueda que gira / del viento y el mar» (*APCA*, II, 567), según el Arlequín, y a ellas alude también la Novia en otra escena del drama: «¡Antes no existía yo tampoco! Existía la tierra y el mar» (*ibíd.*, 542).

Por ser el compendio de los poderes de la naturaleza, el mar es también un símbolo del amor que arrebata al ser humano en este drama: la Novia quiere presentarse ante el Joven con toda su «carne apretada por un velo mojado por el mar» (*ibíd.*, 539); el Maniquí, por su parte, hubiera querido que el protagonista fuera un potro con «el mar atado en la grupa» (*ibíd.*, 553); y la Mecanógrafa explica: «He huido tanto, que necesito contemplar el mar para poder evocar el temblor de tu boca» (*ibíd.*, 578). El Joven, en cambio, «retraído o impotente, prefiere el sueño a la realidad del amor», mientras espera inactivo un idilio que nunca llega[141]: «No tienes tú ojos para verme desnuda, ni boca para besar mi cuerpo que nunca se acaba» (*ibíd.*), le reprocha la Mecanógrafa. Y así, el Joven llega a encarnar la vida en germen, la pasión congelada de las «Lunas y mares sin abrir» (*ibíd.*, 579), la negación de los impulsos naturales, comprimidos en un frágil encierro contrario a toda ley natural, según la misma Mecanógrafa:

¿Donde vas, amor mío,
vida mía, amor mío,
con el aire en un vaso
y el mar en un vidrio?

(*Ibíd.*, 573)

141. Gwynne Edwards, *op. cit.*, pág. 129.

El drama que comentamos nos lleva de esta forma hacia conclusiones pesimistas: el amor es una ilusión irrealizable; la entrega, un acto eternamente aplazado; la pasión, una voz oscura ante la que el protagonista permanece temeroso e inactivo. La historia del Joven es en este sentido similar a la de la Muchacha, que en el cuadro primero del tercer acto (*ibíd.*, 560-65) trata de buscar a su amante en el fondo del mar: la ilusión y la alegría iniciales dan paso muy pronto a la inquietud y el llanto, cuando la niña, asustada por el Arlequín y el Payaso, se retira temerosa ante los enigmas terribles de la naturaleza y de la pasión en libertad:

ARLEQUÍN
Tu amante verás
a la media vuelta
del viento y el mar.
MUCHACHA *(Asustada)*
Mentira.
ARLEQUÍN
Verdad.
Yo te lo daré.
MUCHACHA *(Inquieta)*
No me lo darás.
No se llega nunca
al fondo del mar.

(*Ibíd.*, 563)

En fin, el temor del Joven y el de la Muchacha nos recuerdan también al de Perlimplín ante el cuerpo de Belisa, ese cuerpo «¡¡¡que nunca podría descifrar!!!» (*ADP*, II, 494): «Belisa, con tantos encajes pareces una ola y me das el mismo miedo que de niño tuve al mar» (*ibíd.*, 468).

El mar, en efecto, igual que los demás elementos de la naturaleza, presenta un rostro a la vez atrayente y agresivo[142]:

El mar
sonríe a lo lejos.

142. Balbino Marcos Villanueva, *art. cit.*, págs. 48 y sigs.

Dientes de espuma,
labios de cielo.

(«Balada del agua
del mar», *LP*, I, 111)

El mar besa y hiere, y de sus aguas acariciadoras, que simbolizan el amor, surgen con frecuencia amenazas terribles, como ocurre en el poema titulado «El mar»:

El mar
quiere levantar
su tapa.

Gigantes de coral
empujan
con sus espaldas.

Y en las cuevas de oro
las sirenas ensayan
una canción que duerma
al agua.
¿Veis las fauces
y las escamas?

Ante el mar
tomad vuestras lanzas.

(*OC*, I, 605)

El mar, con sus fauces y con sus dientes de espuma, es blanco y frío, aunque ese albor glacial quede oculto bajo la enorme superficie luminosa y azulada, y sólo se haga visible en la espuma blanquecina que jaspea el azul, y en los cristales de sal que cubren la tierra cuando las aguas se retiran: Es la frialdad que descubrimos en el poema dedicado a Juan Ramón Jiménez, quien:

En el blanco infinito,
nieve, nardo y salina,
perdió su fantasía.

(*C*, I, 323)

O en los versos de *Doña Rosita* en que a la rosa encendida, «La tarde la pone blanca / con blanco de espuma y sal» (*DRS*, II, 967), hasta dejarla:

Blanca como la paloma,
como la risa del mar;
blanca como el blanco frío
de una mejilla de sal.

(*Ibíd.*, 942-43)

Junto a la impresión de frialdad que su color blanquecino indica, el sabor acre y los efectos letales de la sal marina convierten al océano en el «estéril ponto» de los poemas homéricos: una gran masa acuática que suscita en nuestro espíritu sensaciones de amargura, y «que falta al primer *deber* de todo elemento reverenciado, que es el de servir directamente a los hombres»[143]. De ahí que en la obra de Lorca, igual que en la de otros poetas modernos[144], el mar se nos muestre «amargo, fosfórico y desvelado eternamente» (*OC*, III, 725), hasta convertirse en la imagen exacta de la pena, la esterilidad y el amor agrio[145]. Ya en la «Balada del agua del mar», de *Libro de Poemas*, por ejemplo, se lee:

—Esas lágrimas salobres
¿de dónde vienen, madre?

—Lloro, señor, el agua
de los mares.

143. Gaston Bachelard, *El agua*, pág. 230.

144. Cfr.: «Mais la tristesse en moi monte comme la mer, / Et laisse, en refluant, sur ma lèvre morose / Le souvenir cuisant de son limon amer» (Charles Baudelaire, «Causerie», en *Poesía completa*, edic. bilingüe, Barcelona, Ediciones 29, Libros Río Nuevo, 10ª edic., 1986, pág. 151). «Una copa me dio el sino / y en ella bebí tu vino / y me embriagué de dolor, / pues me hizo experimentar / que en el vino del amor / hay la amargura del mar» (Rubén Darío, *Prosas profanas*, en *Poesía*, edic. de Ernesto Mejía Sánchez, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, pág. 229).

145. José María Aguirre, *art. cit.*, pág. 107; y Karin Godde, *op. cit.*, págs. 119 y sigs.

—Corazón, y esta amargura
seria, ¿de dónde nace?

—¡Amarga mucho el agua
de los mares!

(*LP*, I, 111-12)

En el *Poema del cante jondo*, cuando canta Juan Breva, «hay en su llanto dejos / de sal marina» («Juan Breva», *PCJ*, I, 204). En «Malagueña», del mismo libro, el nardo se asocia metafóricamente con la blancura del mar, y el aroma que los dos exhalan trae sugestiones de amor enardecido y también de muerte:

Y hay un olor a sal
y a sangre de hembra,
en los nardos febriles
de la marina.

(*PCJ*, I, 211)

El mar y su blancura salina son, en el «Canto nocturno de los marineros andaluces», espejo de la aflicción y del amor olvidado:

El mar conoce mi paso
por los suspiros.
....
Por las salinas muertas
yo te olvide, amor mío.
El que quiera un corazón,
que pregunte por mi olvido.

(*OC*, I, 1027)

También el marinero de *Canciones*, al contemplar el agua desde la orilla, se siente lejos del amor y de la alegría, y olvida «los bares y las naranjas» («Dos marinos en la orilla», *C*, I, 387). Los «cuatro viejos marineros» del mismo libro, sienten que «El mar es amargo. / El cielo obscuro»[146]. En otra compo-

146. Federico García Lorca, *Canciones y primeras canciones*, edic. cit., pág. 297.

sición, en que los ojos funcionan como espejos que transforman las cosas:

> Lloro
> frente al mar amargo.
> ¡Hay en mis pupilas
> dos mares cantando!
>
> («El espejo engañoso», *C*, I, 384)

Y en «Adelina de paseo», la pena amarga es incompatible con las dulzuras del amor, y por ello:

> La mar no tiene naranjas,
> ni Sevilla tiene amor.
>
> (*C*, I, 309)

Entre los personajes de *Romancero gitano*, en fin, podemos recordar a la muchacha del «Romance sonámbulo», imagen del amor expectante, la amargura y la muerte:

> ¿Pero quién vendrá? ¿Y por dónde...?
> Ella sigue en su baranda,
> verde carne, pelo verde,
> soñando en la mar amarga
>
> (*RG*, I, 401)

O Soledad Montoya, que exclama, para ahuyentar la pena:

> No me recuerdes el mar,
> que la pena negra, brota
> en las tierras de aceituna
> bajo el rumor de las hojas.
>
> («Romance de la pena negra», *RG*, I, 408)

Pero lo más fascinante y terrible del mar no es el espectáculo que se desarrolla a la luz del día, sino el abismo sombrío que se esconde bajo la superficie, y en el que reinan la oscuridad, el terror, la desorientación y la muerte. El fondo del mar es el «oscuro» y «tenebroso ponto» de Homero, y en él reina

siempre la noche, lo que le convierte en un símbolo tradicional de la oscuridad y el misterio, y sobre todo, de la muerte: su profundidad nocturna es la morada de los muertos en algunas mitologías[147], y en ella desembocan de manera irremediable las aguas, y, con ellas, el curso entero de nuestra existencia. Del mar surge la «sombra submarina» que nos amenaza desde el ánima del fusil en el «Diálogo del Teniente Coronel de la Guardia Civil» (*PCJ*, I, 226); la misteriosa «noche llena de peces», hacia la que corre a refugiarse el silencio en el romance de «Preciosa y el aire» (*RG*, I, 395), y hacia la que se dirige Ignacio después de morir, cuando el poeta desea:

> que se pierda en la noche sin canto de los peces
> y en la maleza blanca del humo congelado.
>
> («Cuerpo presente», *Ll*, I, 557)

Aunque la significación sombría del mar es general en Lorca, el mar y la muerte aparecen asociados sobre todo en los versos de *Poeta en Nueva York*: los tres amigos, por ejemplo, aparecen helados, quemados, momificados en la distancia, y Enrique concretamente, enterrado «en el mar y en los ojos vacíos de los pájaros» («Fábula y rueda de los tres amigos», *PNY*, I, 449). En el «Paisaje de la multitud que orina», quienes aparecen muertos son los hombres del mar, los «marineros definitivos», que «se asomarán a los arcos y os helarán por detrás de los árboles» (*PNY*, I, 475). En las corrientes heladas del Hudson vemos a un «marinero recién degollado» en los «límites oscuros» del mar, el cual ruge amenazante como un «oso de agua» («Navidad en el Hudson», *PNY*, I, 478). Uno de los personajes de «Paisaje con dos tumbas y un perro asirio», aparece «lleno de agua de mar» (*PNY*, I, 507), al quedar su conciencia anegada por la muerte en la gran masa acuática[148]. En «Luna y panorama de los insectos», el resplandor letal del astro nocturno ha sido sustituido por el efecto igualmente destructivo de las luces artificiales, bajo las cuales vemos a «un hombre descolorido que se está bañando en el mar; / es tan tierno que los reflectores le comieron jugando el corazón»

147. Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, págs. 50 y 267.
148. Miguel García Posada, *Lorca: interpretación*, pág. 268.

(*PNY*, I, 512). Y un aspecto siniestro tiene también el baile de amor y muerte que el poeta describe en su «Pequeño vals vienés»:

Este vals, este vals, este vals,
de sí, de muerte y de coñac
que moja su cola en el mar.

(*PNY*, I, 535)

El mar, que es símbolo de la muerte, y que es capaz de recordar de pronto «los nombres de todos sus ahogados» («Fábula y rueda de los tres amigos», *PNY*, I, 451), también es en ocasiones víctima de la muerte. En la «Elegía del silencio», por ejemplo, los «ecos de los gritos / que por siempre se fueron», son comparados al «estruendo remoto / del mar, momificado» (*LP*, I, 60). En «Arco de lunas», el mar aparece petrificado, igual que los hijos que nunca verán la luz, y «hecho piedra, ríe / su última risa de olas» (*OC*, I, 915), acompañado por la muerte, que surge en un «arco de lunas negras / sobre el mar sin movimiento» (*ibíd.*). En «Asesinato», hay un alfiler que ahonda, hasta descubrir la raíz del grito, «Y el mar deja de moverse» (*PNY*, I, 477). Y en el *Llanto*, leemos:

No quiero que le tapen la cara con pañuelos
para que se acostumbre con la muerte que lleva.
Vete, Ignacio: No sientas el caliente bramido.
Duerme, vuela, reposa: ¡También se muere el mar!

(«Cuerpo presente», *Ll*, I, 557)

El mar, igual que el agua quieta del lago y del aljibe, suele ser el destino final de muchos amantes lorquianos empujados hasta la muerte por la frustración o el amor desmedido. En un poema de *Canciones*, por ejemplo: «Con una capa de viento / mi amor se arrojó a las olas» («Lunes, miércoles y viernes», *C*, I, 342). El reino hacia el que Julieta se ha trasladado, es «Un mar de sueño, / un mar de tierra blanca» en que la muerte esparce «ruina» por doquier y «soledad sin arco» (*EP*, II, 628). En *Así que pasen cinco años*, el traje del Maniquí se lo pondrá «la ría grande para casarse con el mar» (*APCA*, II, 552); el mismo personaje exclama: «Mi cola se pierde por el mar» (*ibíd.*,

553); y la Muchacha del acto tercero, como ya vimos, se aleja asustada ante la formidable fuerza del mar, en cuyo fondo está su amante, no sabemos si abrazado al amor o acunado por la muerte[149].

La pasión irrefrenable, que nos arrastra hacia ese fondo oscuro de las aguas, aparece a menudo representada por el caballo que galopa ciego hasta sumergirse en el mar. Así, en el «Canto nocturno de los marineros andaluces», canción de amor, de olvido y de muerte, una voz exclama: «¡Ay muchacho, muchacho / que las olas me llevan mi caballo!» (*OC*, I, 1027); en el «Romance de la pena negra», la protagonista es:

Soledad de mis pesares,
caballo que se desboca,
al fin encuentra la mar
y se lo tragan las olas.

(*RG*, I, 408)

Y en el «Romance sonámbulo», las imágenes contrapuestas de «El barco sobre la mar / y el caballo en la montaña» (*RG*, I, 400), parecen simbolizar a las dos fuerzas enfrentadas a lo largo del poema, el deseo de amar y de vivir, y la atracción de la muerte[150]: de un lado, el curso libre de la pasión y el instinto de supervivencia que mueven al gitano, y a los que finalmente renuncia cuando decide cambiar el caballo, la montura y el cuchillo, por una casa y una cama en las que descansar (*ibíd.*, 401); de otro, la misteriosa fuerza sonámbula que empuja a la joven gitana hasta la muerte, y que aquí aparece doblemente simbolizada por la imagen del barco sobre el mar, y por el cuerpo inmóvil sobre el rostro del aljibe.

Ese barco, que en el «Romance sonámbulo» flota como un enigma sobre las aguas de un mar sombrío, nos recuerda a las embarcaciones que en numerosas mitologías conducen hasta el reino de la muerte: las almas que atraviesan la Estigia sobre la barca de Caronte, la muerte y el viaje nocturno del barco solar por el mar subterráneo, o el bajel fúnebre de Isis y Osi-

149. Véase antes, pág. 146.

150. Rupert C. Allen, «An Analysis of Narrative and Symbol in Lorca's *Romance sonámbulo*», *HR*, XXXVI, 1968, págs. 338-52, y pág. 350.

ris[151]. La muerte ha sido, por ello, el primer navegante en la imaginación del hombre[152], y toda embarcación parece tener algo de barco fantasma, como en la leyenda del «holandés errante», en la que Gilbert Durand ha visto «la supervivencia tenaz de los valores mortuorios del bajel»[153].

En Lorca la tumba aparece a menudo representada por una embarcación, y los barcos son con frecuencia el vehículo de la muerte, o el símbolo de la existencia humana y de su curso inevitable hacia las aguas del más allá[154]. Ya en una composición juvenil, el poeta imagina que, tras el juicio final, los hombres viajan como espectros «en el barco de la Muerte» («Fin», *OC*, I, 704); y en el poema dedicado «A las Poesías completas de Antonio Machado»:

> Poesía es la vida
> que cruzamos con ansia
> esperando al que lleva
> sin rumbo nuestra barca.
>
> (*OC*, I, 995)

Como una «barquita» es la caja en la que reposa muerta Eloísa (*OC*, I, 739); y en la «Canción de cuna para Mercedes muerta»: «Ya te vemos dormida. / Tu barca es de madera por la orilla» (*OC*, I, 1068); mientras que el protagonista del «Romance del emplazado», incapaz de encararse con la muerte, siente que los:

> Ojos chicos de mi cuerpo
> y grandes de mi caballo,
> no se cierran por la noche
> ni miran al otro lado
> donde se aleja tranquilo
> un sueño de trece barcos.
> Sino que limpios y duros
> escuderos desvelados,

151. Hermann Steuding, *op. cit.*, pág. 28; Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, págs. 461-62; y Gilbert Durand, *Las estructuras*, pág. 238.

152. Gaston Bachelard, *El agua*, págs. 114 y sigs.

153. Gilbert Durand, *Las estructuras*, pág. 238.

154. Karin Godde, *op. cit.*, págs. 131 y sigs.

mis ojos miran un norte
de metales y peñascos
donde mi cuerpo sin venas
consulta naipes helados.

(*RG*, I, 423)

En el ciclo de poemas neoyorkinos, la barca es el vehículo de la muerte, y también una representación de la vida, simbolizada por los riesgos de la navegación y por la figura del marinero[155]. En el «Paisaje de la multitud que vomita», por ejemplo, el poeta se halla inmerso en un panorama de «cementerios» y de «muertos que arañan con sus manos de tierra» (*PNY*, I, 473), mientras su mirada, «desnuda por el alcohol», se siente empujada hasta los límites de la vida, y «despide barcos increíbles / por las anémonas de los muelles» (*ibíd.*, 474). En «El rey de Harlem», los negros, con su personalidad mutilada, son «barcas rotas» sobre las que escupe el viento (*PNY*, I, 462). El poema titulado «Ciudad sin sueño» nos describe un panorama de cosas y gentes muertas, «paisaje de esponjas grises y barcos mudos» (*PNY*, I, 481). En «Cementerio judío», las tumbas de mármol son las «barcas de los cementerios / que a veces dejan ciegos a los visitantes» (*PNY*, I, 521). Y en los versos iniciales de «Luna y panorama de los insectos», los hombres, rodeados por la muerte, buscan un gesto solidario antes de sumergirse en la nada, igual que los «barcos que buscan ser mirados para poder hundirse tranquilos» (*PNY*, I, 511); y la vida queda de esta forma reducida a:

Bogar, bogar, bogar, bogar,
hacia el batallón de puntas desiguales,
hacia un paisaje de acechos pulverizados.

(*Ibíd.*)

Aunque no siempre la muerte en el mar tiene esa misma significación terrible, y así, en la «Gacela de la muerte oscura», el poeta quiere alejarse «del tumulto de los cementerios»

155. Piero Menarini, *«Poeta en Nueva York»*, págs. 100 y sigs.; y Miguel García Posada, *Lorca: interpretación*, págs. 143 y sigs., y 268 y sigs.

(*DT*, I, 581), para eludir esa terrible muerte de tierra que ya conocemos, y para dormir el sueño de «aquel niño oscuro / que quería cortarse el corazón en alta mar» (*ibíd.*), con lo cual lograría retornar al seno de la naturaleza, volver a las fuentes originarias de la vida, esperar allí la resurrección final[156].

LOS PECES Y LAS CONCHAS

El mar alberga en su seno una vida sorprendente, variada y prolífica, que ha despertado siempre la admiración del hombre: los peces, los moluscos, los crustáceos son por ello objetos cargados de una profunda significación, ya que su sola presencia es capaz de evocar en nuestra imaginación el reino acuático del que tales seres proceden. El pez es, en efecto, un símbolo del mar y sus misterios, igual que los moluscos, emblemas de la vida submarina, representada en las ondas y espirales grabadas en las conchas, y en el sonido del mar que nos llega desde su interior[157], y ese mismo valor tienen los peces y las conchas en la obra de Lorca[158].

Por su relación con el mar, el pez participa de los valores contradictorios comunes a todo el simbolismo acuático, y por este motivo sus significados apuntan a menudo en direcciones

156. Myrna Solotorevsky, *art. cit.*, págs. 88 y sigs.

157. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, págs. 332 y 832.

158. El caracol, por ejemplo, pone un «raro turbante / de nácar a la espuma / y rima con el mar / tanto como la vela» («Caracol», *OC*, I, 1073). Las muchachas de Granada, explica Federico en una carta a Ana María Dalí, en enero de 1926, «no quieren al mar. Tienen grandes conchas de nácar con marinas pintadas y así lo ven; tienen grandes caracolas en sus *salas de estrado* y así lo oyen» (*OC*, III, 872). En «Caracola» es el poeta quien calma con ella su nostalgia del mar: «Me han traído una caracola. / Dentro le canta / un mar de mapa. / Mi corazón / se llena de agua / con pececillos / de sombra y plata» (*C*, I, 300). Y en el acto III de *Así que pasen cinco años*, el abismo sobrecogedor del mar está representado por «Tiburones y peces / y ramos de coral», «frescas algas» y «grandes caracolas» (*APCA*, II, 562 y 564). Sobre la figura del pez en Lorca, véase Egon Huber, *op. cit.*, págs. 110-13; y Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, edic. y prólogo de Mario Hernández, Madrid, Alianza, 3ª edic., 1981, págs. 233 y sigs.

contrarias, tal como se nos muestra en el signo zodiacal de *Piscis*, en que los dos peces colocados en posición paralela y opuesta, nos recuerdan que las aguas son a la vez un símbolo de la vida y de la muerte: luz y sombra, disolución y regeneración, principio y fin de cualquier proceso[159].

El pez representa el tránsito vertical entre el fondo del agua, la tierra y el cielo, en los versos del romance de «San Rafael»[160] en que la figura del Santo y la columna que la sostiene, reflejadas en el agua, son «Un solo pez en el agua / que a las dos Córdobas junta» (*RG*, I, 413). Una apariencia indecisa adquiere el pez en el paisaje anfibio del romance de «Thamar y Amnón» en que, al llegar la luz del alba, los «Rumores de tibia aurora / pámpanos y peces cambian» (*RG*, I, 442), anunciando así el comienzo de un nuevo ciclo. Y, en fin, la ambivalencia de la fauna marina, que evoca a la vez la superficie deslumbrante del mar y la frialdad de su fondo tenebroso, es evidente en los versos de la «Soledad insegura» en que los peces pronuncian «Palabras de cristal y brisa oscura» (*OC*, III, 909); o en «La casada infiel», cuando el gitano, al narrar su aventura, explica cómo:

Sus muslos se me escapaban
como peces sorprendidos,
la mitad llenos de lumbre,
la mitad llenos de frío.

(*RG*, I, 407)

Por su lado oscuro, los peces nos trasladan hasta la escondida sima en que «el mar bate y canta / su noche llena de peces» («Preciosa y el aire», *RG*, I, 395); la misma «noche sin canto de los peces» que envolverá a Ignacio («Cuerpo presente», *Ll*, I, 557): mundo misterioso en el que:

pescan los fantasmas
de la noche.
....

159. Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, pág. 365.
160. L. B. Fernández de los Ríos, *op. cit.*, págs. 113 y sigs.

Sacan peces de sombra
con sus cañas de aroma.

(«Marimantas», *OC*, I, 1087)

El pez es además un símbolo de las fuerzas destructivas de la naturaleza, y un instrumento de muerte. El cuchillo y el pez se comparan en varias ocasiones, según veremos; «tiburones» y «peces» amenazan a la muchacha desde el fondo del mar en *Así que pasen cinco años* (II, 562); y en «Grito hacia Roma», caerán sobre la ciudad, igual que en las plagas bíblicas, «peces de arsénico como tiburones, / tiburones como gotas de llanto para cegar una multitud» (*PNY*, I, 525).

El símbolo del pez nos ofrece, por otro lado, una amplia significación de carácter positivo, presente de manera invariable en numerosas culturas. La constante movilidad, el enorme número de especies e individuos, y su extraordinaria capacidad de reproducción, han hecho de estas criaturas marinas un símbolo casi universal de la vida y la fecundidad, y también un emblema religioso para los hombres primitivos, que vieron representados en él los valores sagrados del agua, y para los primeros cristianos, entre los que el pez fue divisa de la nueva fe[161].

Son varios los pasajes de la obra lorquiana en que el pez es símbolo de energía vital, movilidad y capacidad regeneradora. Así, cuando el gitano apaleado siente la amenaza de la muerte, encarnada en las fuerzas del orden, pide «unos sorbitos de agua. Agua con peces y barcos» («Canción del gitano apaleado», *PCJ*, I, 229). Al batirse desesperado para no sucumbir ante sus primos, el Camborio «daba saltos / jabonados de delfín» («Muerte de Antoñito el Camborio», *RG*, I, 419); y en el poema «En la muerte de José Ciria y Escalante», para devolver la vida al amigo que se ha ido, el poeta intentará sumergirlo en esa gran corriente de energías vivas que representa el agua del «río / turbio de rojos peces y verano» (*OC*, I, 929).

También el pez, igual que muchos otros símbolos de la naturaleza, es en los poemas neoyorkinos una imagen de la vida aprisionada por fuerzas hostiles. En «Iglesia abandonada»,

161. Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, págs. 360 y 824; Mircea Eliade, *Tratado*, pág. 204; y José Luis Morales y Marín, *op. cit.*, págs. 270-71.

verdadero cuadro apocalíptico del mundo moderno, el pez y el mar son signos vitales entregados al sacrificio, en una muerte absurda y estéril[162], igual que la alegría de la niña, amenazada también por la muerte:

> comprendí que mi niña era un pez
> por donde se alejan las carretas.
> Yo tenía una niña.
> Yo tenía un pez muerto bajo las cenizas de los incensarios.
> Yo tenía un mar. ¿De qué? ¡Dios mío! ¡Un mar!
>
> (*PNY*, I, 464)

En los versos de «Panorama ciego de Nueva York», no es «el dolor que se relaciona con la muerte» lo que el poeta querría expresar, sino el dolor constante de las criaturas vivas, la «pequeña quemadura infinita» y las «plazas / donde los peces cristalizados agonizaban dentro de los troncos» (*PNY*, 482-83); y en el «Poema doble del lago Eden», los peces son las criaturas que la pareja humana engendra, y que serán finalmente cegadas por la muerte[163]: «Eva come hormigas / y Adán fecunda peces deslumbrados» (*PNY*, I, 489).

Con frecuencia el pez se relaciona con la luna, el astro del agua, de la fecundidad y la sexualidad, como ocurre en el poema escrito en honor a Góngora titulado «Soledad insegura»:

> Pez mudo por el agua de ancho ruido,
> lascivo se bañaba en el temblante,
> luminoso marfil, recién cortado
> al cuerno adolescente de la luna.
>
> (*OC*, III, 908)

Debido a sus formas alargadas, su movimiento ascendente y su tacto húmedo y escurridizo, el pez es un símbolo fálico muy común en los sueños[164], y por consiguiente un animal «lascivo», como ya intuimos en el pasaje de «Nocturnos de la ventana» en que el pez cruza el cuerpo de la muchacha ahoga-

162. Rupert C. Allen Jr., *art. cit.*, pág. 38.
163. Miguel García Posada, *Lorca: interpretación*, pág. 182.
164. Sigmund Freud, *Introducción*, pág. 166; y J. Alberich, *art. cit.*, pág. 26.

da, «de la cabeza a los muslos», con el fin de despertarla (*C*, I, 294)[165]; y como comprobamos en las palabras descaradas de Belisa:

> Amor, amor.
> Entre mis muslos cerrados,
> nada como un pez el sol.
> Agua tibia entre los juncos,
> amor.
>
> (*ADP*, II, 461)

Junto a todo ello, el pez tiene una significación de carácter sexual mucho más amplia en la obra de Lorca, y su imagen puede aludir a los muslos, «peces sorprendidos» en «La casada infiel» (*RG*, I, 407); a los pechos de Thamar, en los que su hermano ve «dos peces» que le llaman (*RG*, I, 441); o al sexo en general, según vemos en este diálogo de *Los sueños de mi prima Aurelia*:

> ANTONIO
> Yo echo la red por donde quiero, ¿estamos?
> AURELIA
> Pero no en mis aguas. Mis peces serán para quien yo quiera.
> ANTONIO *(Con intención)*
> ¡Tus peces de menta! ¿Por qué no me das uno?
> AURELIA
> A mucha honra. ¡Mira cómo me los como!
> *(Saca el cartucho y* ANTONIO *se lo arrebata riendo.)*
> AURELIA
> Antonio, esto es un avasallamiento. ¡Te odio!
> ANTONIO
> ¡No te comas eso, que te vas a envenenar! (*SPA*, II, 1126-27)

Además de un símbolo fálico, el pez es en varios pasajes un vehículo metafórico del cuchillo, con lo cual nos hallamos una vez más ante esa sugestiva mezcla de amor y de muerte, pro-

165. Véase antes, pág. 131.

pia de Lorca, que ya conocemos; así, en «Reyerta» vemos cómo las navajas, «bellas de sangre contraria, / relucen como los peces» (*RG*, I, 398); y en *Bodas de sangre*, el cuchillo es:

pez sin escamas ni río,
....
Y apenas cabe en la mano,
pero que penetra frío
por las carnes asombradas.

(*BS*, II, 799)

Junto al pez, que es ante todo un símbolo sexual masculino, las conchas y las perlas han servido tradicionalmente para representar la fertilidad y el sexo femeninos. Las conchas, los caracoles marinos, las ostras y las perlas, son criaturas surgidas del mar, y participan por consiguiente de la energía vital, las virtudes fecundantes y los poderes sagrados concentrados en las aguas. Por eso las conchas intervienen en los ritos agrarios para propiciar el crecimiento de las cosechas, se hallan en las tumbas prehistóricas como garantía de vida en el más allá, o adornan, igual que las perlas, el cuerpo de la mujer para favorecer su fecundidad[166].

Como representación figurada del sexo femenino, el simbolismo de las conchas parece estar por otra parte hondamente enraizado en el inconsciente humano, como lo prueban la reiterada presencia de tales imágenes en los sueños[167], en el habla coloquial[168], y también en la mitología y el arte figurativo de pueblos muy diversos[169]. Así, entre los aztecas, la concha marina representa la matriz de la mujer y significa nacimiento y generación; en China, la ostra está influida por el principio

166. Mircea Eliade, *Imágenes*, págs. 137 y sigs.; y Fernando Ortiz, *El huracán. Su mitología y sus símbolos*, México, FCE, 1984, págs. 544 y sigs.

167. Sigmund Freud, *Introducción*, pág. 167.

168. En América, sobre todo, en el lenguaje figurado y familiar, *concha* significa: «Partes pudendas en la mujer, particularmente el pubis con la vulva» (Tobías Garzón, *Diccionario argentino*, Barcelona, 1910, pág. 119).

169. Para el simbolismo sexual de las conchas en general, y, en concreto, para los datos que a continuación ofrecemos, véase J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pág. 332; Mircea Eliade, *Imágenes*, págs. 138 y 141; José Luis Morales y Marín, *op. cit.*, pág. 26; y Fernando Ortíz, *op. cit.*, págs. 561-62.

yin, la energía cósmica, femenina y lunar; y en la antigua Grecia, la concha era un símbolo de la libido y la fecundidad femeninas, encarnadas en la Afrodita helénica y la diosa Venus de los romanos, a las que se representaba con una venera en la mano, o surgiendo del mar apoyadas en una concha, tal como nos lo recordó en su «Soledad segunda» don Luis de Góngora, quien también apuntaba la condición lasciva del molusco escondido entre las valvas, y los efectos afrodisiacos que su ingestión produce:

...arnés de hueso, donde
lisonja breve al gusto
—más incentiva— esconde:
contagio original quizá de aquella
que, siempre hija bella
de los cristales, una
venera fue su cuna[170].

También en la obra de Lorca la concha es a menudo el emblema de Venus, y así, en *Canciones*, la diosa es una «joven muerta / en la concha de la cama» («Venus», *C*, I, 323). En el poema escrito en honor de Góngora,

...Venus
con el cutis de sal, abría en la arena,
blancas pupilas de inocentes conchas.

(«Soledad insegura», *OC*, III, 909)

Y en «Visión»:

En los mares más raros
aún quedan Venus
que van sobre sus conchas
como espectros.

(*OC*, I, 1072)

170. Luis de Góngora, *Soledades*, edic. de Dámaso Alonso, Madrid, Alianza, 1982, pág. 74.

El molusco es un emblema del sexo y el pecado en la *Oda al Santísimo Sacramento*, cuando el demonio se nos presenta como un «mancebo de rizos y moluscos» (*OC*, I, 964); y la concha es en varios pasajes una representación explícita del sexo femenino: en *Canciones*, por ejemplo, la «Suntuosa Leonarda» tiene «Carne pontifical y traje blanco», mientras su culo es «concha y loto» («En Málaga», *C*, I, 355). En otro poema del mismo libro, el hablante afirma de manera desmesurada su masculinidad ante la mujer, a la que advierte:

Vengo a consumir tu boca
y a arrastrarte del cabello
en madrugada de conchas.

(«Lucía Martínez», *C*, I, 350)

La protagonista de «La casada infiel» es una «potra de nácar», cuya piel tiene el suave tacto interior de una concha, y en comparación con ella, «Ni nardos ni caracolas / tienen el cutis tan fino» (*RG*, I, 407); y en «Preciosa y el aire» asistimos al encuentro de la sexualidad femenina, recóndita y acuática, y la agresividad del hombre, encarnadas respectivamente en estas dos imágenes[171]:

Y los gitanos del agua
levantan por distraerse,
glorietas de caracolas
y ramas de pino verde.

(*RG*, I, 395)

171. Véase L. B. Fernández de los Ríos, *op. cit.*, pág. 30.

CAPÍTULO III
EL FUEGO

LA AMBIVALENCIA DEL FUEGO

En una carta dirigida a Salvador Dalí en 1927, Federico explicaba que, frente a la impresión de sosiego que le produce Cadaqués, en Barcelona todo es «confuso y embistiente como la estética de la llama, todo indeciso y desquiciado» (*OC,* III, 1023). Y, en efecto, además de su increíble capacidad para adoptar formas siempre nuevas, el fuego es el elemento de silueta más incierta y el que sugiere las sensaciones más contradictorias: La llama atrae y fascina, a la vez que provoca pánico y nos invita a huir; y por su origen y condición, es un instrumento a la vez divino y demoniaco, capaz de iluminar, purificar y fecundar, o de oscurecer y destruir todo lo que entra en contacto con él[1]; y si descendemos a un terreno más concreto, y recordamos el papel del fuego en el desarrollo de la especie humana, es fácil advertir ese doble rostro, ya que el descubrimiento del fuego representó el paso del estadio salvaje a la civilización, a la vez que incrementó el poder aniquilador del hombre y contribuyó a extender la guerra, la barbarie y la destrucción. El fuego, en fin:

> Entre todos los fenómenos, verdaderamente es el único que puede recibir netamente dos valoraciones contrarias: el

1. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pág. 514.

> bien y el mal. Brilla en el Paraíso. Abrasa en el Infierno. Dulzor y tortura. Cocina y apocalipsis. El fuego es placer para el niño sentado prudentemente cerca del hogar; y, sin embargo, castiga toda desobediencia cuando se quiere jugar demasiado cerca con sus llamas. El fuego es bienestar y es respeto. Es un dios tutelar y terrible, bondadoso y malvado[2].

Y de ahí que el fuego sea, como veremos en las páginas que siguen, uno de los pilares de la estética lorquiana, ya que en su imagen bifronte es posible descubrir el abrazo de la vida y de la aniquilación, del amor y de la muerte.

Por sus cualidades misteriosas, sus virtudes benéficas, su energía lumínica y su tendencia ascensional, el fuego ha sido una de las representaciones más frecuentes de la divinidad[3]. En muchas culturas, en efecto, el fuego es un bien sobrenatural arrebatado a los dioses gracias a la astucia o al esfuerzo de un héroe civilizador como Prometeo, castigado por haber robado la lumbre a Zeus, o a Hefestos según otras versiones, para entregársela a los hombres[4]; y en la tradición judeocristiana es Yavé quien se aparece a los mortales transfigurado en una zarza encendida, una columna incandescente o una lengua de fuego[5].

Lorca alude a esa cualidad divina de la llama en su «Juego y teoría del duende», cuando nos explica que hay muchos caminos para buscar a Dios: los del místico, los del profeta, los del eremita; sólo hay que perseverar, porque, al final, «Dios manda al que lo busca sus primeras espinas de fuego» (*OC*, III, 309). La libertad soñada por Pedro y Mariana, también tiene las cualidades de una diosa: «¡¡Libertad!! Porque nunca se apague tu alta lumbre / me ofrezco toda entera» (*MP*, II, 268).

2. Gaston Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza, 1966, págs. 17-18.

3. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pág. 514.

4. James George Frazer, *Mitos sobre el origen del fuego*, Barcelona, Altafulla, 1986, págs. 180-83.

5. Recordemos que a Moisés «se le apareció el ángel de Yavé en llama de fuego de en medio de una zarza» (*Éxodo*, 3, 2, en *Sagrada Biblia*, edic. cit., pág. 92). «Todo el Sinaí humeaba, pues había descendido Yavé en medio de fuego, y subía el humo, como el humo de un horno, y todo el pueblo temblaba» (*Éxodo*, 19, 18, *ibíd.*, pág. 112). «Aparecieron, como divididas, lenguas de fuego, que se posaron sobre cada uno de ellos, quedando todos llenos del Espíritu Santo» (*Hechos de los Apóstoles*, 2, 3, *ibíd.*, pág. 1305).

En la «Oda al Santísimo Sacramento del Altar», la sagrada forma es una «llama crepitante sobre todas las venas» («Exposición», *OC*, I, 961); y la sección del mismo poema titulada «Carne», se inicia con esta invocación:

> Por el nombre del Padre, roca, luz y fermento,
> por el nombre del Hijo, flor y sangre vertida,
> en el fuego visible del Espíritu Santo.
>
> (*Ibíd.*, 967)

La creencia según la cual los únicos propietarios del fuego son los dioses, o ciertas especies de animales, corresponde a la llamada «edad del uso del fuego», durante la cual muchos pueblos conocen la existencia y las ventajas de este elemento, pero no saben cómo producirlo[6]. A este periodo sucedió otro, al que Frazer denomina «edad del encendido del fuego», en el que los hombres han aprendido a obtener la llama mediante el choque de piedras o el frotamiento de ciertas maderas[7], y en el que se impone la idea de que el fuego está en los árboles, en las rocas o en otros objetos, de los que el hombre puede extraerlo mediante determinadas técnicas; y a todo ello parece referirse Lorca cuando nos recuerda que los negros de Nueva York han perdido su memoria milenaria, y, por ello, el «Fuego de siempre dormía en los pedernales» («El rey de Harlem», *PNY*, I, 459).

La posibilidad de obtener el fuego extrayéndolo de determinados objetos, y, sobre todo, la sensación de que el calor es un elemento indispensable en nuestra vida, según se deduce al observar el efecto letal del frío excesivo o la acción benéfica del sol, debió llevar a los primeros pensadores a la conclusión de que el fuego es uno de los principios constitutivos de la existencia; y Heráclito de Efeso llevó aún más lejos este postulado, al afirmar que el fuego es la sustancia primera y el fundamento de toda la materia, y también el motor de todos los procesos cósmicos y biológicos, ya que el fuego, con su constante movimiento, es la medida del cambio perpetuo inherente a la realidad, puesto que: «Todas las cosas se cambian recí-

6. James George Frazer, *Mitos*, págs. 189 y sigs.
7. *Ibíd.*, págs. 202 y sigs.

procamente con el fuego y el fuego, a su vez, con todas las cosas»[8]. El calor es además el principio de la vida, como lo prueba el rápido enfriamiento de los cadáveres; y para Heráclito, el alma humana también es fuego: una porción de la gran llama celeste, en la que los espíritus puros volverán a integrarse después de la muerte[9].

La idea de que los organismos vivos poseen una especie de llama interior, de la que procede la misteriosa energía que los anima, y que aquélla puede subsistir o crecer cuando entra en contacto con el fuego, ha sido una constante en casi todas las culturas, y tiene además una presencia fecunda en nuestro inconsciente: así lo prueban los festivales ígnicos, antiquísimos ritos solares en que se pretendía renovar las fuerzas del astro diurno, y en los que ha pervivido hasta nuestros días la fe en las virtudes catárticas del fuego, y en su capacidad para animar y vigorizar la vida de los seres humanos, los animales y las plantas[10]; y un valor similar han tenido las ceremonias de bautismo por fuego, en las que, igual que ocurre con el agua, se pretende impartir «vida, o una vida mejor, mediante la aplicación de un elemento»[11].

En un poema escrito con motivo del nacimiento de la hija de Pablo Neruda, Malva Marina, Lorca parece expresar su deseo de transmitir vida a la recién nacida con un entrañable bautismo ígneo:

> Niñita de Madrid, Malva Marina,
> no quiero darte flor ni caracola,
> ramo de sal y amor, celeste lumbre
> pongo pensando en tí sobre tu boca.
>
> (*OC*, I, 1063)

Y en muchos otros casos, tanto el fuego como el calor son a la vez el principio de la vida, que mantiene despiertas las cosas, y un símbolo que evoca el ardor de la sangre y el vigor

8. G. S. Kirk y J. E. Raven, *op. cit.*, pág. 281.
9. *Ibíd.*, págs. 289 y sigs.
10. Véase más adelante, pág. 221 y n. 78
11. Arthur M. Hocart, «Bautismo por fuego», en *Mito, ritual y costumbre. Ensayos heterodoxos,* Madrid, Siglo XXI, 2ª edic., 1985, págs. 218-22.

de la existencia en su plenitud. Así, en *Bodas*, el hermano mayor del Novio «viviría caliente y macho como era, si los hombres no hubieran inventado las navajas» (*BS*, II, 727); y ese calor es el que desea la luna helada en el último acto, cuando busca «la cresta del fuego / por los montes y las calles» (*ibíd.*, 776). En el acto II, Rosita tiene treinta y cinco años, y aún conserva «la brasa de la juventud» (*DRS*, II, 943); y en el *Llanto*, como símbolo característico de la muerte, la piedra es incapaz de transmitir vida, por lo que:

> no da sonidos, ni cristales, ni fuego,
> sino plazas y plazas y otras plazas sin muros.
>
> («Cuerpo presente», *Ll*, I, 556)

Al ser el principio invisible del que depende la vida, el fuego ha llegado a ser la materialización misma del alma, lo cual tiene en la obra de Carl G. Jung una explicación plausible: el fuego, igual que muchas otras realidades dotadas de fuerza y de movimiento, es una imagen de nuestro potencial psíquico, y así:

> Cuando se adora a Dios, al sol o al fuego, se adora directamente la intensidad o la fuerza, es decir, el fenómeno de la energía anímica de la libido[12].

Y ese fuego interior tiene además, como la lumbre en la hoguera, una doble disposición: tiende por un lado, en sentido ascendente, hacia la elevación del intelecto y la purificación espiritual, igual que la llama, que se confunde con el aire para elevarse hacia el cielo transformada en luz; pero también puede manifestarse como ardor sexual y pasión devoradora, y adherirnos al suelo en una dirección invertida, envolviéndonos en un incendio gigantesco y despiadado[13]: De una parte, el fuego celeste, representado por el rayo, «el arma victoriosa de

12. Carl Gustav Jung, *Símbolos de transformación*, Barcelona, Paidos, 1983, pág. 109.
13. Gilbert Durand, *Las estructuras*, pág. 164; y Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, págs. 209-10.

Zeus», «símbolo del esclarecimiento intuitivo y espiritual»; de otro, la hoguera oculta en las entrañas de la tierra y alentada por Crono y los Titanes, «sepultados bajo los volcanes, cuyas erupciones simbolizan su rabia indomable, es decir: la revuelta de los deseos terrenales»[14].

Utilizando palabras de Gaston Bachelard, podríamos decir que el fuego sube a veces «desde las profundidades de la substancia y se ofrece como un amor», y otras, «desciende en la materia y se oculta, latente, contenido como el odio y la venganza»[15]; y así, en su acepción más común, que Lorca recoge, el fuego y el calor pueden significar a la vez ardor espiritual y entusiasmo, en su vertiente positiva[16], y en su faceta invertida y degradada, la furia y el odio[17].

El fuego adquiere muy a menudo en los escritos de Federico un sentido de elevación, para convertirse en un símbolo del genio y de la inspiración poética. Así, en el prólogo de *Impresiones y paisajes*, el autor advierte que en muchas de sus páginas, «la fantasía derrama su fuego espiritual sobre la naturaleza exterior agrandando las cosas pequeñas» (*IP*, III, 5); y más adelante nos recuerda que «el arte no sólo consiste en la técnica depurada, sino que para hablar se necesita de la llama gigante y misteriosa de la inspiración» (*ibíd.*, 74). En la composición dedicada «A las poesías completas de Antonio Machado»:

> Poesía es lo imposible
> hecho posible. Arpa
> que tiene en vez de cuerdas
> corazones y llamas.
>
> (*OC*, I, 995)

14. Paul Diel, *op. cit.*, págs. 112-13.

15. Gaston Bachelard, *Psicoanálisis*, pág. 17.

16. En el prólogo del *Libro de poemas*, por ejemplo, el autor nos explica: «Ofrezco en este libro, todo ardor juvenil y tortura, y ambición sin medida, la imagen exacta de mis días de adolescencia y juventud» (*LP*, I, 5).

17. La muchedumbre oprimida de «Grito hacia Roma», «ha de gritar loca de fuego» (*PNY*, I, 527); y a Yerma, cuando sabe que nunca tendrá hijos: «me sube como una oleada de fuego por los pies y se me quedan vacías todas las cosas» (*Y*, II, 858).

En la charla titulada «Imaginación, inspiración, evasión», Federico explica que la imaginación puede inventar o descubrir «las causas intermedias de las cosas», pero nunca será capaz de «abandonar sus manos en las ascuas sin lógica ni sentido donde se mueve la inspiración libre y sin cadenas» (*OC*, III, 269). En su conferencia-lectura sobre «Un poeta en Nueva York», Lorca nos dice también que al comentar sus poemas, «no puedo explicar nada sino balbucir el fuego que me quema» (*OC*, III, 348); y en declaraciones a Gerardo Diego, se muestra incapaz de definir la poesía, y menos aún su poesía, porque:

> Aquí está; mira. Yo tengo el fuego en mis manos. Yo lo entiendo y trabajo con él perfectamente, pero no puedo hablar de él sin literatura («Poética. De viva voz a G[erardo] D[iego], *OC*, III, 401).

Y en efecto, la verdadera inspiración es aquella que se aleja de la órbita de la razón creadora, para dejarse arrastrar, libre ya de las riendas del intelecto, por las voces oscuras que surgen del inconsciente: es entonces cuando brotan los «sonidos negros», el «dionisíaco grito degollado», el «chorro de sangre» del duende («Juego y teoría del duende», *OC*, III, 307 y 310), representado a menudo por un huracán de fuego candente que abrasa el cuerpo y el alma del artista. La *siguiriya*, por ejemplo, «es como un cauterio que quema el corazón, la garganta y los labios de los que la dicen», por lo cual «Hay que prevenirse contra el fuego y cantarla en su hora precisa» («El cante jondo. Primitivo canto andaluz», *OC*, III, 215). Cuando llega, el duende nos «quema la sangre como un trópico de vidrios» («Juego y teoría del duende», *OC*, III, 309); y en la misma conferencia, Lorca recordó cómo en cierta ocasión, mientras actuaba en una tabernilla de Cádiz, *La Niña de los peines* trató de buscar el duende en vano, hasta que éste hizo acto de presencia, y ella:

> ...se levantó como una loca, tronchada igual que una llorona medieval, y se bebió de un trago un gran vaso de cazalla como fuego, y se sentó a cantar sin voz, sin aliento, sin matices, con la garganta abrasada, pero... con duende. Había logrado matar todo el andamiaje de la canción para dejar paso a

un duende furioso y abrasador, amigo de los vientos cargados de arena... (*ibíd.*, 310).

El gitano es el verdadero depositario de ese fuego que alienta en el duende, «el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal» (Lectura de «Romancero gitano», *OC*, III, 340); aunque también en un cabaret de Nueva York, Federico pudo asistir a la llegada del duende, mientras veía actuar a «una bailarina desnuda que se agitaba convulsamente, bajo una invisible lluvia de fuego» («Un poeta en Nueva York», *OC*, III, 351).

La fuerza irracional que aletea en el duende, nos aproxima a esa otra vertiente del fuego a la que ya hemos aludido: el ardor de la pasión amorosa y de los instintos sexuales, tradicionalmente representados por la imagen de una llama inextinguible[18]. Y, en efecto, la doctrina tradicional acerca de los cuatro elementos sostenía que el fuego, al igual que el aire, es un elemento masculino y dinámico, apto por tanto para simbolizar los impulsos de una sexualidad activa[19]. La vinculación imaginaria de la lumbre con el sexo obedece, sin embargo, a razones mucho más evidentes y precisas: En primer lugar, el calor que el fuego irradia provoca una sensación similar a la que experimentamos durante la excitación sexual, a la que Freud comparaba con una gran llamarada que, aunque se extinga momentáneamente, es capaz de resurgir de sus propias cenizas, igual que el ave Fénix, rejuvenecida después de cada muerte en las llamas[20]. El fuego se obtiene además por frotación de un palo vertical sobre un tronco en el que se ha practicado previamente un orificio, y la mentalidad primitiva ha creído ver en esta operación una imagen del coito[21], por lo cual la preparación del fuego y el arte de la metalurgia, que logra fundir dos cuerpos por efecto del calor, han tenido también hasta épocas recientes una clara significación sexual[22].

18. Gaston Bachelard, *Psicoanálisis*, págs. 75 y sigs.

19. *Ibíd.*, págs. 83-84.

20. Sigmund Freud, «Sobre la conquista del fuego», en *El malestar en la cultura*, págs. 89-95.

21. James George Frazer, *Mitos*, págs. 202 y sigs.; y Carl Gustav Jung, *Símbolos de transformación*, págs. 159 y sigs.

22. Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, Madrid, Alianza, 7ª edic., 1974, 3 vols., vol. III, págs. 120-21; y Mircea Eliade, *Herreros*, págs. 55-56.

De ahí también que el horno sea una representación frecuente del órgano sexual femenino en el simbolismo onírico estudiado por Freud[23], y que en numerosos mitos sobre el origen del fuego, éste se halle oculto en el cuerpo de una mujer, que lo expulsa al exterior a través del orificio genital[24].

Federico conocía tal vez algunos de estos mitos y leyendas, y, sin embargo, las numerosas referencias al fuego amoroso presentes en su obra, parecen más bien inspiradas en la tradición poética popular[25] y culta[26] más inmediata, en la cual las imágenes ígneas, que simbolizan el amor, han tenido una prolongada y notable presencia[27], igual que la tienen en la propia obra de Lorca, de la que ofrecemos sólo algunos ejemplos como muestra. Ya en unos tempranos apuntes en prosa titulados «Místicas», por ejemplo, el poeta confiesa:

> Mi vida y mi pensamiento luchan desesperadamente por arrancar el manto de impureza de mi corazón, pero mi cuerpo, lleno de sangre y de calor, se arroja sobre las llamaradas geniales de la pasión (*OC*, III, 179).

23. Sigmund Freud, *Introducción*, pág. 174.

24. James George Frazer, *Mitos*, pág. 204 y passim; y Gaston Bachelard, *Psicoanálisis*, págs. 65-66.

25. El propio Lorca nos ofrece dos ejemplos muy conocidos entre las canciones populares que él armonizó: En el «Zorongo gitano»: «Tengo los ojos azules, / tengo los ojos azules, / y el corazoncito igual / que la cresta de la lumbre» (*OC*, I, 1130); y en la canción de «Los cuatro muleros»: «¿A qué buscas la lumbre / la calle arriba, / si de tu cara sale / la brasa viva?» (*OC*, I, 1116).

26. La imagen del fuego amoroso es frecuentísima sobre todo en la poesía de cancionero y en la tradición petrarquista posterior, y puede rastrearse hasta nuestros días: «Los fuegos qu'en mí encendieron / los mis amores passados, / nunca matallos pudieron / las lágrimas que salieron / de los mis ojos cuitados» (Jorge Manrique, *Poesía*, edic. cit., pág. 109). «¡Oh más dura que el mármol a mis quejas / y al encendido fuego en que me quemo / más helada que nieve, Galatea!» (Garcilaso de la Vega, «Egloga I», *Poesías*, edic. cit., pág. 121). «Yo soy ceniza que sobró a la llama; / nada dejó por consumir el fuego / que en amoroso incendio se derrama» (Francisco de Quevedo, *Poesía*, edic. cit., pág. 523). «Muero porque me arrojo, porque quiero morir, / porque quiero vivir en el fuego, porque este aire de fuera / no es mío, sino el caliente aliento / que si me acerco quema y dora mis labios desde un fondo» (Vicente Aleixandre, «Unidad en ella» de *La destrucción o el amor*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1968, pág. 331).

27. Para la presencia del tópico del fuego amoroso en la obra de Federico, véase Andrew A. Anderson, «García Lorca como poeta petrarquista», págs. 509 y sigs.

Ganivet amó a Granada «con amor de fuego» («Fantasía simbólica», *OIP*, III, 126). La pasión de doña Juana derramaba «fuego sobre un cáliz de nieve» («Elegía a doña Juana la loca», *LP*, I, 21). La mujer de «Elegía» pasa ante nosotros solitaria, aunque «hambrienta de besos de fuego» (*LP*, I, 39-40). El dios Pan, instigador junto a los faunos de una sexualidad insaciable, aparece en otro poema volando en una «selva / de fuego» (*OC*, I, 1012). En «Madrigal», la mujer se retuerce en brazos del amante «como las ramas secas / de la encina en la danza / de la hoguera» (*OC*, I, 1010). El protagonista parece temer el resplandor de una pasión peligrosa en «Adelina de paseo», cuando exclama: «Morena, qué luz de fuego. / Préstame tu quitasol» (*C*, I, 309). En fin, «La casada infiel» ofrece al amante sus muslos, «la mitad llenos de lumbre, / la mitad llenos de frío» (*RG*, I, 407); y en la serie de poemas titulada «Normas», Lorca parece evocar el recuerdo de alguna pasión juvenil cuando escribe:

Norma de ayer encontrada
sobre mi noche presente;
resplandor adolescente
que se opone a la nevada.

(*OC*, I, 1047)

La experiencia amorosa que Federico ha descrito en los poemas del periodo neoyorquino, también encuentra en los símbolos del fuego y el calor su cauce expresivo más adecuado. En «Tu infancia en Menton», por ejemplo, se evoca un amor ya desaparecido con estas palabras: «Es tu yerta ignorancia donde estuvo / mi torso limitado por el fuego» (*PNY*, I, 452). En esa llama late sin embargo el amor auténtico, a diferencia de lo que ocurre a los personajes que bailan en la «Danza de la muerte» y «crecen en el cruce de los muslos y llamas duras» (*PNY*, I, 471). Y, en efecto, frente a esa lujuria hiriente, el amor del poeta es algo más que pasión y deseo, según se explica en «Luna y panorama de los insectos»: «mi amor que no es un caballo ni una quemadura» (*PNY*, I, 512). El ardor de los negros se contrapone a la frialdad de los blancos en la «Oda al Santísimo Sacramento», cuando el poeta alude al «hombre de nieves y el negro de la llama» (*OC*, I, 963). En fin,

la cintura y el fuego enlazan ocasionalmente sus significados eróticos en la imagen del ecuador, asimilado a la cintura del cuerpo humano, como ocurre en la «Oda a Walt Whitman», en que el poeta norteamericano buscaba «un desnudo» que «gimiera en las llamas de tu ecuador oculto» (*PNY*, I, 530).

En el teatro de Lorca pueden hallarse muchas imágenes similares. Curianito, por ejemplo, recita:

> Pues mis besos tienen la tibia dulzura
> del fuego en que vive mi rara pasión.
>
> (*MM*, II, 23)

En *Lola la comedianta*, el Calesero exclama: «Ardo a fuego, fuego lento, / por esa mujer sin par» (*LC*, II, 88); y Rosita entona la conocida canción popular:

> Con el vito, vito, vito,
> con el vito, que me muero;
> cada hora, niño mío,
> estoy más metida en fuego.
>
> (*TDC*, II, 122 y *RDC*, II, 686)

Belisa espera a su amante, «Con más ardor que nunca» (*ADP*, II, 492), y anuncia: «El que me busque con ardor me encontrará» (*ibíd.*, 469); y el Alcalde de *La zapatera* ha conocido:

> ...mujeres morenas con los ojos como tinta de fuego, mujeres que les huele el pelo a nardos y siempre tienen las manos con calentura (*ZP*, II, 420).

En el drama *Así que pasen cinco años*, el Jugador de rugby, símbolo del ardor sexual, «Lleva una bolsa llena de cigarros puros, que enciende y aplasta sin cesar» (*APCA*, II, 532)[28]; y

28. Fernando Ortiz, en su estudio sobre los símbolos del huracán y el viento, ha señalado la significación fálica del cigarro puro, y el valor fecundante que los rituales del tabaco tenían entre los indios americanos (*op. cit.*, págs. 565-66); y es muy posible que Federico tuviera en cuenta estos datos a la hora de escribir su drama: Lorca esbozó *Así que pasen cinco años* en Cuba, y allí hizo amistad con Fernando Ortiz, al que dedicó su poema «Son de negros en Cuba» (Ian Gibson, *Federico García Lorca*, vol. II, págs. 94-95).

dirigiéndose al Jugador, la Novia exclama: «¡Qué ascua blanca, qué fuego de marfil derraman tus dientes!» (*ibíd.*, 533). Yerma siempre ha tenido «asco de las mujeres calientes», aunque al sentir la frialdad de su marido, quisiera ser «como una montaña de fuego» (*Y*, II, 859)[29]; y en la escena del baño del último acto, las imágenes ígneas muestran una significación análoga:

... el aire de la mañana
le daban fuego a su risa
y temblor a sus espaldas.
....
¡Venid a ver la lumbre
de la que se bañaba!
....
Que se queme la danza
y el cuerpo reluciente
de la linda casada.

(*Ibíd.*, 870 y 873)

En *La casa de Bernarda Alba*, a Adela le gustaría «ver correr lleno de lumbre lo que está quieto y quieto años enteros» (*CBA*, II, 1050); y en otro momento amenaza a la Poncia con estas palabras:

> No por encima de ti, que eres una criada; por encima de mi madre saltaría para apagarme este fuego que tengo levantado por piernas y boca (*ibíd.*, 1015-16).

Y la Actriz de la *Comedia sin título*, dirigiéndose al Autor:

> Si la nieve huye del fuego, ¿cómo puedes llevar tus dientes fríos dentro de esas brasas de tus labios? [...] Me gustaría que fueras un caballo gris de los que salen en la madrugada a buscar a las potras en lo oscuro de los establos (*CST*, II, 1082).

29. Para la presencia del fuego como símbolo del ardor sexual y de la fertilidad en *Yerma*, véase Calvin Cannon, *art. cit.*, págs. 123-24; Patricia L. Sullivan, *art. cit.*, pág. 273; y Carlos Feal Deibe, *Lorca: Tragedia y mito*, pág. 71.

Hay también ocasiones en que el calor y el fuego dejan de ser meros símbolos de la pasión humana, y se convierten en auténticos fautores de los impulsos eróticos, con un poder efectivo sobre los personajes de dramas y poemas, lo cual parece lógico si recordamos que uno de los rasgos más destacados de la obra de Lorca es precisamente, según señaló Gustavo Correa, el «sentimiento de continuidad del hombre con la naturaleza y su total inmersión en el cosmos»[30]; y así, de la misma manera que la tierra o las aguas ejercen una notable influencia sobre el devenir y el ocaso de los seres humanos, el calor, con su sola presencia, puede proporcionar las condiciones idóneas para que el deseo brote y las pasiones se inflamen. Ya en *Impresiones y paisajes*, por ejemplo, el autor se refiere a las «Horas lujuriosas del mes de junio» (*IP*, III, 70), y en otro pasaje del mismo libro, titulado «Mediodía de agosto», retrata la siguiente escena:

> Es mediodía. Se ve moverse el aire agitado de calor. Detrás de la inmensa ráfaga de fuego que cubre los campos se distinguen las verdinegruras de las alamedas [...].
>
> Sonó la queda en el silencio de la paz campesina, cargada de voluptuosidad. Era una interrogación de la carne.
>
> Las mujeres del pueblo se bañan en el río. Chillan de placer al sentir el frescor del agua lamiendo sus vientres y sus senos. Los mozos, como faunos, se esconden entre la maleza para verlas desnudas. La naturaleza tiene deseos de una cópula gigante (*ibíd.*, 109).

También en numerosos poemas, los ambientes calurosos son los más propicios para el amor y la voluptuosidad. El protagonista de «Madrigal de verano», por ejemplo, recibe bajo el sol del mediodía estival los besos de Estrella la gitana, que huelen «como huele el trigo / reseco del verano» (*LP*, I, 50). El influjo del ambiente sobre los deseos resulta evidente en el romance de «Thamar y Amnón», cuando:

> La luna gira en el cielo
> sobre las tierras sin agua

30. Gustavo Correa, *op. cit.*, pág. 220.

mientras el verano siembra
rumores de tigre y llama.

(*RG,* I, 439)

En el soneto dedicado a la muerte de José de Ciria, como ya vimos, para devolver energía y pasión al amigo muerto, el hablante arrojará su corazón sobre un río «turbio de rojos peces y verano» (*OC,* I, 929). Los sueños de lujuria sugeridos por el cuerpo de Galatea en el «Salmo recordatorio», convierten a la joven en la:

columna de un crepúsculo de carne,
levadura de tardes de verano,
entre musgos y piedras recostada
como un trozo de nieve en esmeralda.

(*OC,* I, 998)

La significación simbólica del verano y de los ambientes calurosos se halla también presente en dramas como *Así que pasen cinco años,* en una de cuyas escenas el Amigo del Joven ha acompañado a «Una morena de esas que se echan de menos al mediodía de verano» (*APCA*, II, 511). El fuego interior que anima a los personajes de *Bodas*, parece tener también su correspondencia ambiental en el acto segundo, cuando la Novia exclama: «No se puede estar ahí dentro, del calor. [...] Echan fuego las paredes» (*BS*, II, 735-36). En la canción , cargada de insinuaciones eróticas, que entonan las lavanderas de *Yerma*: «Hay que juntar flor con flor / cuando el verano seca la sangre del segador» (*Y,* II, 838). El Primo de Rosita volverá con renovado entusiasmo:

cuando el verano violento
ponga el llano carmesí
y la escarcha deje en mí
alfileres de lucero.

(*DRS,* II, 904)

Y en *La casa de Bernarda Alba,* los deseos y las ansias de gozo de las hijas, como llamaradas en el verano tórrido, se in-

flaman en medio de un calor extenuante: «Cae el sol como plomo. [...] Hace años no he conocido calor igual», comentan las mujeres durante el duelo (*CBA*, II, 980). Al iniciarse el acto segundo, Martirio explica: «Esta noche pasada no me podía quedar dormida por el calor» (*ibíd.*, 1006); la Poncia: «Era la una de la madrugada y subía fuego de la tierra. También me levanté yo» (*ibíd.*, 1007); y en ese ambiente, el garañón que espera a las potras «Debe tener calor» (*ibíd.*, 1041).

El calor de la pasión, como todas las demás manifestaciones del fuego, es una sensación ambivalente, a la vez demoniaca y divina, capaz por tanto de conmover al individuo con sugestiones e impulsos contradictorios, y de elevarlo hasta una nueva vida a través del milagro de la fecundidad, o de abrasarlo entre las llamas de un deseo voraz y aniquilador. Y, en efecto, por su lado benéfico y gozoso, el fuego ha sido muy estimado tradicionalmente como impulsor de la fertilidad, en primer lugar porque la fecundación de la hembra y el nacimiento de un nuevo ser son las consecuencias más inmediatas y evidentes del ardor sexual, y también porque todo fuego procede del sol, que es quien sustenta la vida y la favorece con sus rayos.

En varias ocasiones Lorca utiliza la imagen del fuego como símbolo de la fertilidad y del nacimiento, con una significación análoga a la que acabamos de indicar. Así, cuando en *Bodas de sangre* llega el día de las nupcias, relumbran la escarcha y el agua ante la promesa de fecundidad, mientras que «el novio es un palomo / con todo el pecho de brasa» (*BS*, II, 754). Una imagen similar hallamos en el diálogo de María y la protagonista de *Yerma*, cuando aquélla explica que su marido siempre supo que tendrían un hijo:

> ...la noche que nos casamos me lo decía constantemente con su boca puesta en mi mejilla, tanto que a mí me parece que mi niño es un palomo de lumbre que él me deslizó por la oreja (*Y*, II, 811-12).

Yerma, en cambio, al ver la actitud de su marido, se pregunta:

> Entonces, ¿qué vas a pensar cuando te deja en la cama con los ojos tristes mirando al techo y se da media vuelta y se duerme? ¿He de quedarme pensando en él o en lo que puede salir relumbrando de mi pecho? (*ibíd.*, 820).

Pero si el fuego por un lado promueve la fertilidad y la vida, también la pasión exaltada que la llama representa puede crecer de forma desordenada, hasta consumir al individuo incapaz de dominarla. Este fuego febril y aniquilador, que no es ya calor sino incendio abrasador, quemadura y sufrimiento[31], es el que hallamos en estas palabras del Joven de *Así que pasen cinco años:*

> Pero tú no puedes comprender que se espere a una mujer cinco años, colmado y quemado por el amor que crece cada día (*APCA*, II, 525).

Y la Novia, dirigiéndose al protagonista, que intenta estrecharla entre sus brazos:

> ¡No son tus brazos, son los míos! ¡Soy yo la que se quiere quemar en otro fuego! (*ibíd.,* 547).

En fin, en la «Gacela del amor que no se deja ver», se lee:

> Solamente por oír
> la campana de la Vela
> me abrasaba en tu cuerpo
> sin saber de quién era.
>
> (*DT*, I, 576)

Y en el soneto «Llagas de amor», la pasión, que es herida, golpe, y sobre todo quemadura, aparece recordada así:

> Esta luz, este fuego que devora.
> Este paisaje gris que me rodea.
> Este dolor por una sola idea.
> Esta angustia de cielo, mundo y hora.
>
> Este llanto de sangre que decora
> lira sin pulso ya, lúbrica tea.

31. El fuego significa sufrimiento en el *Llanto*, cuando, ante la sangre de Ignacio, el poeta exclama: «¡Que no quiero verla! / Que mi recuerdo se quema» («La sangre derramada», *Ll*, I, 553); y en *Poeta en Nueva York,* el verdadero dolor «es una pequeña quemadura infinita» («Panorama ciego de Nueva York», *PNY*, I, 482).

Este peso del mar que me golpea.
Este alacrán que por mi pecho mora.

Son guirnaldas de amor, cama de herido,
donde sin sueño, sueño tu presencia
entre las ruinas de mi pecho hundido.

Y aunque busco la cumbre de prudencia,
me da tu corazón valle tendido
con cicuta y pasión de amarga ciencia.

(*OC*, I, 941)

Las llamas del amor también abrasan y consumen al sujeto cuando se ven constreñidas por la moral tradicional, o por el designio adverso de algún hado invisible. Así, Mariana Pineda, condenada a una muerte por amor, canta a sus hijos:

Dormir tranquilamente, niños míos,
mientras que yo, perdida y loca, siento
quemarse con su propia lumbre viva
esta rosa de sangre de mi pecho.

(*MP*, II, 209)

En la «Oda a Walt Whitman», los homosexuales son «hombres de mirada verde / que aman al hombre y queman sus labios en silencio» (*PNY*, I, 531). Las llagas y quemaduras que el amor produce, son un motivo constante en *Bodas de sangre*, el drama cuyo tema central es precisamente la tragedia del ser humano que ve reprimida y desviada su inclinación natural:

> Callar y quemarse es el castigo más grande que nos podemos echar encima [Exclama Leonardo]. ¿De qué me sirvió a mí el orgullo y el no mirarte y el dejarte despierta noches y noches? ¡De nada! ¡Sirvió para echarme fuego encima! (*BS*, II, 743).

En el momento crucial de la huida:

Se abrasa lumbre con lumbre.
La misma llama pequeña

mata dos espigas juntas.
¡Vamos!

(*Ibíd.*, 786)

La Novia, en la misma escena:

¡Ay, qué lamento, qué fuego
me sube por la cabeza!
¡Qué vidrios se me clavan en la lengua!
....
Que te miro
y tu hermosura me quema.

(*Ibíd.*, 783 y 786)

Y cuando ya se ha producido el desenlace, no se siente culpable ante la Madre, porque la pasión ha anulado su libertad, convirtiéndola en «una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera», en una pobre «muchacha acariciada por el fuego» (*ibíd.*, 796).

Esa llama interior que habita en nuestro espíritu, puede orientarse, como ya vimos, hacia la elevación espiritual o hacia la aniquilación suicida, y mostrarnos así su doble origen infernal y celeste; porque el fuego, en efecto, además de ser una representación de la divinidad, es el engendro satánico que arde en el infierno y que consume la faz de la tierra en las páginas del *Apocalipsis* (8, 5-7)[32]; y en él descubrimos un símbolo de la tentación, de los designios diabólicos y del pecado. El demonio, explica Lorca en sus *Impresiones y paisajes*, atormentaba a los antiguos santos con tentaciones terribles, que tomaban la forma de «serpientes de fuego con cabeza de ratón» (*IP*, III, 53); mientras que en las catedrales se implora el «auxilio contra las oscuras fisiologías del cuerpo, contra el fuego central y los embudos de la noche» («Santa Lucía y San Lázaro», *OC*, III, 146). En «Manantial», y mientras oye las canciones del agua, el poeta exclama:

¡Mi corazón es malo, Señor! Siento en mi carne
la implacable brasa

32. *Sagrada Biblia*, edic. cit., pág. 1471.

del pecado. Mis mares interiores
se quedaron sin playas.
Tu faro se apagó. ¡Ya los alumbra
mi corazón de llamas!

(*LP*, I, 125)

En *El maleficio de la mariposa*, «El hambre es un demonio con antenas de fuego / a quien hay que alejar» (*MM*, II, 40); y en el poema dedicado a «El macho cabrío», un animal que tradicionalmente se ha pensado que encarnaba al demonio, leemos:

¡Oh ser de hondas leyendas santas
de ascetas flacos y Satanás,
con piedras negras y cruces toscas,
con fieras mansas y cuevas hondas,
donde te vieron entre la sombra
soplar la llama
de lo sexual!

(*LP*, I, 149)

El diablo está representado en la poesía de Lorca por los «Lobos y sapos» que en «Nacimiento de Cristo», «cantan en las hogueras verdes» (*PNY*, I, 484), o por las ranas que en el poema «Crucifixión», «encendieron sus lumbres en la doble orilla del río» (*PNY*, I, 546); y el infierno, por las «prisiones de fuego» de «Cementerio judío» (*PNY*, I, 520). El Demonio de la «Oda al Santísimo Sacramento del Altar» es:

Fuego para la carne sensible que se quema.
Níquel para el sollozo que busca a Dios volando.

(*OC*, I, 964)

Mientras que Cristo se enfrenta al demonio, y:

Para vencer la sangre del enemigo bello,
mágico prodigioso de fuegos y colores,
das tu cuerpo celeste con tu sangre divina
en este Sacramento definido que canto.

(*Ibíd.*, 965)

Como muchas otras imágenes lorquianas, la llama se asocia con el cuchillo y con otros instrumentos cortantes[33], mostrándonos su verdadera apariencia: la de un monstruo insaciable que acarrea la destrucción y estraga la vida, el aliado del mal, vehículo y causante de la muerte. En el poema «Reyerta», por ejemplo:

Juan Antonio el de Montilla
rueda muerto la pendiente,
su cuerpo lleno de lirios
y una granada en las sienes.
Ahora monta cruz de fuego,
carretera de la muerte[34].

(*RG*, I, 398)

En la «Burla», mientras don Pedro cabalga hacia su fin, los presagios que anuncian el desenlace forman «Sobre el peinado del agua / un círculo de pájaros y llamas» (*RG*, I, 437); y antes de llegar a la última laguna:

La gran ciudad lejana
está ardiendo
y un hombre va llorando
tierras adentro.

(*Ibíd.*, 438)

En otro conocido romance, la Guardia Civil:

33. En «¡Ay!», del «Poema de la Soleá», «El horizonte sin luz / está mordido de hogueras» (*PCJ*, I, 171). En la «Canción de jinete», «En la luna negra, / ¡un grito! y el cuerno / largo de la hoguera» (*C*, I, 308). «La hoguera pone al campo de la tarde / unas astas de ciervo enfurecido» en «De otro modo» (*C*, I, 381). Y a Olalla, «Mil arbolillos de sangre / le cubren toda la espalda / y oponen húmedos troncos / al bisturí de las llamas» (*RG*, I, 434).

34. Es probable que el sentido de estos versos, como ha indicado Feal Deibe, sea «ambivalente, y no sólo negativo, como a primera vista podría parecer. Si el gitano se encamina a la muerte, lo hace *montado* en *cruz de fuego*. La *cruz* es símbolo de resurrección. Pero el *fuego* también se relaciona con las fuerzas creadoras» (Carlos Feal Deibe, *Eros y Lorca*, pág. 182).

avanza sembrando hogueras,
donde joven y desnuda
la imaginación se quema.
....
en un aire donde estallan
rosas de pólvora negra.

(*RG*, I, 429)

Y el poema concluye:

¡Oh ciudad de los gitanos!
La Guardia Civil se aleja
por un túnel de silencio
mientras las llamas te cercan.

(*Ibíd.*, 430)

El fuego es sinónimo de aniquilación y muerte en la «Fábula y rueda de los tres amigos», que aparecen «los tres quemados», muertos en el recuerdo del poeta (*PNY*, I, 449); y en los versos de «El niño Stanton»:

En la casa donde hay un cáncer
se quiebran las blancas paredes en el delirio de la astronomía
y por los establos más pequeños y en las cruces de los bosques
brilla por muchos años el fulgor de la quemadura.

(*PNY*, I, 495)

Sin embargo, el fuego destruye, y al mismo tiempo purifica, y es el único que puede salvar a Nueva York, una ciudad dominada por la iniquidad y la muerte. Por eso en el «Paisaje de la multitud que orina», el hablante desea «que se quemen estas gentes que pueden orinar alrededor de un gemido» (*PNY*, I, 476); y en la «Danza de la muerte», pide una «llama» para quemar «los helados proyectos» (*PNY*, I, 470). Mientras tanto nadie debe cerrar los ojos ante el horror, todos deben sufrir con los que sufren, y Nueva York ha de ser una «Ciudad sin sueño», en la que no duerma nadie y:

> Haya un panorama de ojos abiertos
> y amargas llagas encendidas.
>
> (*PNY*, I, 481)

En el soneto «A Mercedes en su vuelo», la muerte destruye lentamente el cuerpo, mientras el alma se eleva purificada, como un blanco pájaro invisible: «Tu perfil es perenne quemadura; / tu corazón, paloma desatada» (*OC*, I, 935). En *El público*, los espectadores se sublevan al contemplar las verdades desnudas que el Director trata de llevar a la escena, y el fuego acompaña a su furia destructora: Los estudiantes piensan quemar «el libro donde los sacerdotes leen la misa» (*EP*, II, 660); y asomándose por los arcos, la Dama 4ª advierte:

> Están representando otra vez la escena del sepulcro. Ahora es seguro que el fuego romperá las puertas, porque cuando yo lo vi, hace un momento, ya los guardianes tenían las manos achicharradas y no lo podían contener (*ibíd.*, 656).

Y en *La casa de Bernarda Alba*, el fuego es el terrible castigo que amenaza a quien trate de romper el estrecho yugo de las convenciones sociales: «¡Acabad con ella antes que lleguen los guardias! ¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado!» (*CBA*, II, 1039), grita Bernarda mientras la multitud arrastra por la calle a la hija de la Librada; y Adela, recordando a Pepe:

> Ya no aguanto el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca. Seré lo que él quiera que sea. Todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de lumbre, perseguida por los que dicen que son decentes (*ibíd.*, 1061-62).

LA CENIZA

La ceniza es el único residuo visible tras el incendio, y en ella descubrimos las huellas de la terrible destrucción que las llamas dejan tras de sí, como ocurre en el poema «Campo», en que, después de sufrir los efectos del sol abrasador:

El cielo es de ceniza.
Los árboles son blancos,
y son negros carbones
los rastrojos quemados.

(*LP*, I, 110)

O en unos versos, después omitidos, del «Romance de la Guardia Civil española», en que los guardias, tras el incendio y la destrucción de la ciudad:

Ya cubiertos de ceniza
a los cuarteles regresan[35].

Pero también la ceniza señala el final del incendio, y nos anuncia que el fuego se ha consumido y su voracidad ha quedado saciada. De ahí que la presencia de la ceniza en el lenguaje amoroso de Lorca anuncie el ocaso de los deseos, la extinción de la hoguera amorosa, el enfriamiento de los amantes y la desaparición del amor. En «Idilio», en que el agua lenta es símbolo de una pasión remansada, leemos:

Nunca te diré, amor mío,
por qué corre lento el río.

Pero pondré en mi voz estancada
el cielo ceniza de tu mirada.

(*C*, I, 373)

Walt Whitman tiene la «voz como una columna de ceniza» (*PNY*, I, 529), porque hay en ella la serenidad de un amor verdadero, exento de calor pasional; y en Yerma, la falta de fuego es la causa de que el matrimonio permanezca estéril, mientras que si la protagonista fuera a casa de la Vieja: «La ceniza de tu colcha se te volverá pan y sal para las crías» (*Y*, II, 875).

Si la energía que sostiene la vida está simbolizada por el fuego, la ceniza nos recuerda también los inevitables efectos

35. Federico García Lorca, *Autógrafos. Facsímiles de ochenta y siete poemas y tres prosas*, prólogo, transcripción y notas de Rafael Martínez Nadal, Oxford, Dolphin Books, 1975, págs. 202-3.

del paso del tiempo sobre nuestra existencia, como ocurre en la escena final de *Doña Rosita*, en que, según explicó el autor en una entrevista[36], ella:

> ...tiene ya en este acto muy cerca del medio siglo. Senos lacios, escurridiza cadera, pupilas con un brillo lejano, ceniza en la boca y en las trenzas que se anuda sin gracia (*OC*, III, 667).

Porque, en efecto, además de ser una señal de la destrucción absoluta que el fuego origina, la ceniza es también una imagen de la condición efímera y volátil de la materia, y de la extinción total del cuerpo humano tras la muerte, por lo cual el cristianismo ha hecho de ella un símbolo de la penitencia y de la nulidad de la criatura humana respecto al Creador, ideas ambas que aparecen aunadas en la fórmula litúrgica del miércoles de ceniza, *Pulvis es et in pulverem reverteris*, y recogidas de forma insistente en la tradición bíblica[37], y en la literatura doctrinal del Barroco[38]; y ese mismo valor moral, de meditación sobre la fragilidad de la vida y la inminencia de la muerte, es el que Lorca apunta en unas reflexiones acerca de los grandiosos sepulcros que contempla en Burgos, en los que:

> ...hay sarcasmos de inscripciones colocadas sobre carteles de color apagado que hablan muy graves de indulgencias y de glorias del muerto que ya no existe ni en cenizas (*IP*, III, 64).

La misma idea está presente en estos versos de «Granada»: «Tus torres son ya sombras. Cenizas tus granitos, / pues te destruye el tiempo» (*OC*, I, 1001); o en «Suicidio», en que el joven:

36. «Estreno de *Doña Rosita la soltera*», por Pedro Massa, *Crónica*, Madrid, 15 de diciembre de 1935.

37. «¿De qué te ensoberbeces, polvo y ceniza? Ya en vida vomitas las entrañas» (*Eclesiástico*, 10, 9, *Sagrada Biblia*, edic. cit., pág. 842). «El sol preside al ejército de los altos cielos, pero el hombre es polvo y ceniza» (*ibíd.*, 17, 31, pág. 849).

38. Recuérdense, entre muchos otros ejemplos que podrían aducirse, los conocidos versos de *La vida es sueño:* «Sueña el rey que es rey, y vive / Con este engaño mandando, / Disponiendo y gobernando; / Y este aplauso, que recibe / Prestado, en el viento escribe; / Y en cenizas le convierte / La muerte (¡desdicha fuerte!)» (Pedro Calderón de la Barca, *Obras*, edic. de Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Atlas, 1944-1945, 4 vols. (BAE, 7, 9, 12, 14), vol. I, pág. 13).

Notó que ya no le quedaba
en la boca más que una palabra.

Y al quitarse los guantes, caía,
de sus manos, suave ceniza.

(*C*, I, 365)

En *Libro de poemas*, las voces y los recuerdos del pasado, depositados sobre el silencio, son «la ceniza sonora / y el dolor del antaño» («Elegía del silencio», *LP*, I, 60). En una de las composiciones del *Poema del cante jondo*, la muerte aletea sobre la ciudad dormida, convertida en un «Pueblo de ceniza» («Noche media», *OC*, I, 1103). Los ojos del poeta de «1910», sumidos en la inocencia, no conocieron la muerte auténtica —«no vieron enterrar a los muertos»—, ni la muerte espiritual que el dolor trae consigo: «feria de ceniza del que llora por la madrugada» (*PNY*, I, 448). La «Danza de la muerte» era la «reunión de los animales muertos», y también «la alegría eterna del hipopótamo con las pezuñas de ceniza» (*PNY*, I, 469). En «Panorama ciego de Nueva York», nadie es capaz de percibir el dolor, ni siquiera al contemplar «los pájaros / cubiertos de ceniza» (*PNY*, I, 482). En el «Poema doble del lago Eden», el poeta deambula en un mundo de máscaras y ocultaciones —«laberinto de biombos»—, golpeado por la luna, y con la seguridad de que la muerte y el tiempo, igual que en los emblemas barrocos, mostrarán su «reloj encenizado» (*PNY*, I, 490). Y en «Tierra y luna», el poeta busca signos de energía y de felicidad en una tierra que es signo de vida, y que:

No es la ceniza en vilo de las cosas quemadas,
ni los muertos que mueven sus lenguas bajo los árboles.

(*OC*, I, 1052)

La muerte y la ceniza, unidas a la idea del pecado que hay implícita en las manzanas, vuelven a asociarse en el diálogo que sostienen los caballos en el acto tercero de *El público:*

> A las orillas del Mar Muerto nacen unas bellas manzanas de ceniza, pero la ceniza es buena. [...] Yo como ceniza. [...] No hablo de ceniza. Hablo de la ceniza que tiene forma de manzana (*EP*, II, 633).

Y, en fin, tras la muerte de Leonardo, la Suegra le dice a la Mujer:

Échate un velo en la cara.
Tus hijos son hijos tuyos
nada más. Sobre la cama
pon una cruz de ceniza
donde estuvo su almohada.

(*BS*, II, 791)

LA LUZ

Junto al calor, al que acabamos de referirnos, la producción de luz es una de las consecuencias más evidentes de la presencia del fuego, y también uno de los fenómenos de la naturaleza que de manera más honda ha impresionado la sensibilidad de los poetas, que han visto en sus rayos la personificación del amor, la alegría, o la divinidad.

En su aspecto más directamente denotativo, la luz recibe una gran atención en los poemas de Lorca, en los que el poeta se complace en mostrarnos los variados y sugestivos matices que adoptan los objetos bajo los efectos de una luz cambiante, como ocurre, entre otros[39], en el romance de «La monja gitana», en que la protagonista sigue bordando sus flores:

mientras que de pie, en la brisa,
la luz juega el ajedrez
alto de la celosía.

(*RG*, I, 405)

39. En *Canciones*, por ejemplo, la luz aparece personificada y encoge «sus hombros como una niña», o juega «a la estatua con el niño loco» («El niño loco», *C*, I, 362). Durante la «Reyerta», «Una dura luz de naipe / recorta en el agrio verde, / caballos enfurecidos / y perfiles de jinetes» (*RG*, I, 398); y en el poema de «La sirena y el carabinero», «Honda luz sin un pliegue de niebla se atiranta, / como una espalda rosa de bañista desnuda» (*OC*, I, 1042).

El fuego se sublima y se idealiza en el fulgor de las llamas, y la luz se convierte así en el alma del fuego, «genio del fenómeno ígneo» y símbolo de la elevación espiritual y de la inteligencia humana, opuesto por tanto a la tendencia invertida de las pasiones que abrasan[40]. La luz, en efecto, produce visibilidad, muestra claramente los contornos que en la oscuridad se desvanecen, estimula con su calor y su brillo la exaltación del espíritu, y es por ello una imagen exacta de nuestra actividad intelectual, orientada hacia el descubrimiento de la verdad[41]. Así, en la «Canción otoñal», el poeta teme que sean vanas las esperanzas de un más allá tras el crepúsculo de la muerte, en cuyo caso el hombre quedaría espiritualmente desamparado, y se pregunta:

¿Si la esperanza se apaga,
y la Babel se comienza
qué antorcha iluminará
los caminos en la Tierra?

(*LP*, I, 16)

En su conferencia sobre «El cante jondo», Federico desearía que su palabra «fuese luminosa y profunda para que llegara a convenceros» (*OC*, III, 195). Al gitano de «La casada infiel», «La luz del entendimiento» le hace ser «muy comedido» (*RG*, I, 407); y el Viejo de *Así que pasen cinco años*, que a lo largo de la obra se esfuerza por abrir los ojos del Joven, afirma: «Yo he luchado toda mi vida por encender una luz en los sitios más oscuros» (*APCA*, II, 525).

La luz representa la claridad de lo comprensible y diáfano, y por tanto, de lo asequible a la razón. Así, para la crítica tradicional, Góngora era un «ángel de luz» que se convirtió en «ángel de tinieblas» («La imagen poética de don Luis de Góngora», *OC*, III, 223); y contra la obra de don Luis se han levantado «voces oscuras y torpes, voces sin luz ni espíritu, para anatemizar lo que ellos llaman oscuro y vacío» (*ibíd.*, 227). Sin embargo, Góngora no es oscuro, «Yo creo que peca

40. Gaston Bachelard, *Psicoanálisis*, págs. 177-79.

41. Philip Wheelwright, *Metáfora y realidad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, págs. 118 y sigs.; y J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, págs. 666-68.

de luminoso» (*ibíd.*, 238), nos dice Federico: sus versos, forjados «a la luz fría de la lámpara de Roma» (*ibíd.*, 226), son claridad apolínea, opuesta a los impulsos turbios de la inspiración dionisiaca. Y esa misma luz intelectual es la que Lorca descubre y canta en su «Oda a Salvador Dalí», cuando alaba en el joven pintor su «bello esfuerzo de luces catalanas» y su «amor a lo que tiene explicación posible» (*OC*, I, 956); y añade:

> Al coger tu paleta, con un tiro en un ala,
> pides la luz que anima la copa del olivo.
> Ancha luz de Minerva, constructora de andamios,
> donde no cabe el sueño ni su flor inexacta.
>
> Pides la luz antigua que se queda en la frente,
> sin bajar a la boca ni al corazón del hombre.
> Luz que temen las vides entrañables de Baco
> y la fuerza sin orden que lleva el agua curva.
>
> (*Ibíd.*, 955)

La luz puede llegar hasta nosotros por caminos muy distintos a los de la razón, ya que tanto el sueño y la intuición, como el genio, la fantasía y el recuerdo, también son capaces de ensanchar nuestros horizontes y alumbrar nuestro espíritu. Al recordar, por ejemplo, «nos envolvemos de una luz suave y triste, y nos elevamos con el pensamiento por encima de todo» (*IP*, III, 10); y así, nos explica Federico en la «Canción otoñal», sobre la superficie del alma el tiempo deposita sensaciones que podremos volver a iluminar con el recuerdo, o que morirán del todo con el paso de los años:

> También sobre el alma nieva.
> La nieve del alma tiene
> copos de besos y escenas
> que se hundieron en la sombra
> o en la luz del que las piensa.
>
> (*LP*, I, 15)

Igual que los recuerdos, la fantasía y el sueño están hechos de luz: «Hay que soñar. Desdichado del que no sueñe, pues

nunca verá la luz», explica Federico en el «Prólogo» de *Impresiones y paisajes* (*IP*, III, 6); y en otro pasaje del mismo libro:

> Las lámparas de la fantasía se encienden al recibir el bálsamo perfumado de la emoción (*ibíd.*, 7).

En su conferencia sobre «Imaginación, inspiración, evasión», Lorca nos dice:

> Para mí la imaginación es sinónima de aptitud para el descubrimiento. Imaginar, descubrir, llevar nuestro poco de luz a la penumbra viva donde existen todas las infinitas posibilidades, formas y números (*OC*, III, 258-59).

Y una luz misteriosa, hecha de sueño, imaginación y duende, es la que brilla en la obra de los poetas; y así, en una carta dirigida a Adriano del Valle en 1918, Federico le explica:

> Me basta saber que es su espíritu el de un poeta. Y si esta escasa luz de mi alma que pongo en esta carta no la supiera V. ver o si se riyera, sólo me quedaría la amargura íntima de haberle ensañado algo de mi relicario interior a un alma que cerró sus ojos y sonrió escéptica (*OC*, III, 693).

En los grandes poetas hispanos del nuevo continente, explica Lorca en otra ocasión, «cruje la luz ancha, romántica, cruel, desorbitada, misteriosa, de América» («Presentación de Pablo Neruda», *OC*, III, 464); Juan Ramón Jiménez, en cambio, explica Federico en una entrevista[42], «es —a veces— sublime. La luz de su poesía confúndese entonces con las luces extrañas, sobrenaturales, de San Juan de la Cruz» (*OC*, III, 526); y en una carta dirigida a Miguel Hernández en 1933, tras la publicación de *Perito en lunas*, leemos:

> Me acuerdo mucho de tí porque sé que sufres con esas gentes puercas que te rodean y me apeno de ver tu fuerza vital y luminosa encerrada en el corral y dándose topetazos por las paredes (*OC*, III, 1010).

42. «Charla amable con Federico García Lorca», por José S. Serna, *Heraldo de Madrid*, Madrid, 11 de julio de 1933.

Además de representar el conocimiento, la luz es un símbolo de la felicidad, por oposición a las tinieblas, y con ella se asocian sentimientos de alegría, plenitud o consuelo, como en la rima de Bécquer en que:

Primero es un albor trémulo y vago
raya de inquieta luz que corta el mar;
luego chispea y crece y se dilata
en ardiente explosión de claridad.

La brilladora luz es la alegría;
la temerosa sombra es el pesar:
¡Ay!, en la oscura noche de mi alma,
¿cuándo amanecerá?[43]

También en los escritos de Lorca la luz significa alegría, y aparece asociada a menudo con sentimientos de felicidad y de esperanza, como en «Debussy», composición de *Canciones* en que la sombra del poeta va por el agua de la acequia, llena de oscuridad, hasta que, como un pequeño destello esperanzador, «Una luz nace en mi pecho, / reflejado, de la acequia» (*C*, I, 325). En «Luna y panorama de los insectos», es la alegría elemental de los seres sencillos, «la pura luz de los animalitos», lo que el poeta pide «a la divina Madre de Dios» (*OC*, I, 1050). En la «Gacela del amor imprevisto», el hablante se siente abandonado en la oscuridad sin la compañía del ser amado, que es un «cuerpo fugitivo para siempre», y una «boca ya sin luz para mi muerte» (*DT*, I, 573); mientras que en el soneto en que el poeta habla con su amor por teléfono, los sentimientos de júbilo aparecen así expresados:

Tu voz regó la duna de mi pecho
en la dulce cabina de madera.
....
Pino de luz por el espacio estrecho
cantó sin alborada y sementera
y mi llanto prendió por vez primera
coronas de esperanza por el techo.

(*OC*, I, 944)

43. Gustavo Adolfo Bécquer, «Rima LXII», en *Obras completas*, edic. cit., pág. 442.

La luz y el fuego se hallan de otro lado íntimamente unidos, y el resplandor de aquella puede simbolizar, igual que la llama de la que procede, la inquietud y los anhelos de la pasión amorosa, como ocurre en alguno de los poemas que acabamos de citar, y en otros que ahora comentamos. Ya en «Deseo», por ejemplo, el poeta anhela «un corazón caliente» y:

Una enorme luz
que fuera
luciérnaga
de otra,
en un campo de
miradas rotas.

(*LP*, I, 117)

La pasión que estalla ante la contemplación de la mujer tendida, es como «la fiebre del mar de inmenso rostro / sin encontrar la luz de su mejilla» (*DT*, I, 592). En el «Soneto a Carmela Condon», frente a la luz fría de jacinto que ilumina su mano, el poeta quisiera un calor y una pasión que fueran «silbo de luz y arcilla de caliente verano» (*OC*, I, 931); y en el «Salmo recordatorio», en que se evoca la leyenda de Galatea, la joven doncella es «rayo blanco de luz, nácar cuajado», y hacia ella:

Por el duro sendero llega Acis,
azabache y jazmín, fiera mirada
que envuelve a la divina Galatea
de lujuriosa luz.

(*OC*, I, 998)

Mariana Pineda exclama:

Decirte cómo le quiero
no me produce rubor.
Me escuece dentro su amor
y relumbra todo entero.

(*MP*, II, 196)

Cuando sus maridos vuelven del campo, las lavanderas sienten cómo «la luz se nos quiebra en la garganta» (*Y*, II,

838); y el Joven de *Así que pasen cinco años*, recordando a la Novia, desearía estar:

> ...tan enamorado como ella lo está de mí, y por eso puedo esperar cinco años, en espera de poder liarme de noche, con todo el mundo apagado, sus trenzas de luz alrededor de mi cuello (*APCA*, II, 503).

Pero mientras que el fuego es doloroso, la luz es amable, dulce, fecunda: es el fulgor radiante de Venus, que surge cuando el amante ya ha sido purificado y abrasado por el fuego[44]: «el nervio de luz pura / por donde el alma filtra lección de beso y ala», según se lee en la «Oda al Santísimo Sacramento» (*OC*, I, 968). Todas las cualidades amorosas que el poeta descubre en la luz, parecen además un vestigio de aquellos mitos en que el resplandor celeste es la manifestación visible de las fuerzas fecundantes uránicas, igual que el agua lo es de los poderes creadores de la tierra; y de la misma manera que la lluvia y el rocío son capaces de propiciar la fertilidad, la mujer puede ser fecundada por el resplandor que emana del cuerpo del varón o por un rayo de luz que desciende del cielo[45]. «Dar a luz» y «ver la luz» son además expresiones corrientes para aludir al nacimiento, que es el tránsito de la oscuridad a la existencia, de la sombra a la plenitud; y nos recuerdan que la luz es el símbolo de la vida, por oposición a la noche, en que todo queda adormecido, los perfiles se diluyen hasta desaparecer, y la muerte tiene su imperio:

> El canto quiere ser luz.
> En lo oscuro el canto tiene
> hilos de fósforo y luna.

Se lee en un poema de *Canciones* (*C*, I, 276). En «Venus», la diosa nace en su concha, y surge «en la luz perenne» (*C*, I, 323). En *Primeras canciones*, en cambio, Adán espera perpetuarse en su descendencia y «sueña en la fiebre de la arcilla / un niño que se acerca galopando», mientra otro Adán imagina un amor oscuro y estéril «donde el niño de luz se irá queman-

44. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pág. 666.
45. *Ibíd.*, pág. 665.

do» («Adán», *PC*, I, 264). Y muy interesante, a propósito de este tema, aunque de difícil interpretación, es el «Pequeño poema infinito», en el que se afirma:

Equivocar el camino
es llegar a la mujer,
la mujer que no teme la luz,
la mujer que mata dos gallos en un segundo.

(*PNY*, I, 547)

El poeta rechaza el camino equivocado de la relación heterosexual, que perpetúa el dolor y la muerte en el mundo[46], mientras que la mujer desea ese amor fértil, desprovisto de cualquier connotación lasciva, y capaz de alumbrar nuevas vidas: por eso «mata dos gallos en un segundo»[47] y «no teme la luz». Tales afirmaciones aparecen sin embargo matizadas en otros versos del mismo poema:

Los muertos odian el número dos,
pero el número dos adormece a las mujeres
y como la mujer teme la luz
la luz tiembla delante de los gallos
y los gallos solo saben volar sobre la nieve
tendremos que pacer sin descanso las hierbas de los cementerios.

(*Ibíd.*, 548)

46. Véase antes, págs. 42 y sigs.

47. Además de ser un símbolo solar, como luego veremos (pág. 223 y n. 81), en la tradición popular el gallo es la encarnación de la lascivia, y por tal motivo se le sacrifica violentamente en las fiestas de carnaval, aunque esta costumbre parece más bien una reminiscencia de algún ritual agrario, como ha recordado Julio Caro Baroja (*El carnaval. Análisis histórico-cultural*, Madrid, Taurus, 2ª edic., 1985, págs. 75 y sigs.). Cfr., no obstante: «La razón porque se ha introduzido el correr los gallos por carnestolendas, según algunos, es, porque se han comido aquellas fiestas las gallinas, y porque no quede solo y biudo. Otros dizen sinificar en esto la mortificación del apetito carnal, por quanto esta ave es luxuriosa, y con tanta furia que el hijo mata al padre sobre cuál de los dos subirá la gallina, aunque sea la que engendró su güevo» (Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* [1611], Madrid, Turner, 1979, pág. 624).

El número dos representa el ansia de amor[48], y en este pasaje concreto la relación heterosexual, orientada a la reproducción y unida a la muerte de forma inseparable. Por eso la mujer, que antes deseaba la luz del nacimiento, ahora la teme, y siente que esa luz puede desvanecerse ante la presencia de la sexualidad pura, representada por la actividad incansable del gallo, y ajena a cualquier finalidad reproductiva, aunque no por eso libre de la muerte, presente ahora en la frialdad de la nieve y en la hierba de los cementerios.

En Nueva York la vida languidece, o es aniquilada por las máquinas y los números, y la luz perece con ella. Así, en la «Danza de la muerte», «El ímpetu primitivo baila con el ímpetu mecánico, / ignorantes en su frenesí de la luz original» (*PNY*, I, 470); y al acercarse a la ciudad el horrible mascarón, «Se fueron los camellos de carne desgarrada / y los valles de luz que el cisne levantaba con el pico» (*ibíd.*, 469). En «La aurora», «La luz es sepultada por cadenas y ruidos / en impúdico reto de ciencia sin raíces» (*PNY*, I, 485). Y en el «Nocturno del hueco»:

> No hay siglo nuevo ni luz reciente.
> Solo un caballo azul y una madrugada.
>
> (*PNY*, I, 506)

Algún día, sin embargo, la vida triunfará, y llegará «la luz desmedida / que temen los ricos detrás de sus lupas» («Paisaje de la multitud que orina», *PNY*, I, 476).

También la luz es un símbolo de la vida y la fertilidad en el teatro de Lorca. En *El maleficio de la mariposa*, por ejemplo, cuando el Gusano 3° siente que envejece, explica: «Ya se ha apagado mi luz; / estoy viejo y marchito» (*MM*, II, 49). El Maniquí de *Así que pasen cinco años* sufre la terrible condena de la esterilidad, y siente que sus sedas, que nadie tocará, son

48. Recordando probablemente las opiniones que Platón expuso en *El Banquete*, Federico confesó a Rafael Martínez Nadal: «Si el uno es la perfecta fusión de dos mitades, me decía, los hombres somos selvas de mitades en eterna busca de la imposible unión. El amor es el ansia constante de llegar al uno, pero si existiera el uno sería la negación del amor. Morimos solos, como mitades solas» (Rafael Martínez Nadal, *op. cit.*, pág. 87). Cfr. también el cuadro segundo de *El público* (II, 611-20).

«forma blanca y luz confusa» (*APCA*, II, 553); y el Joven expresa el mismo sentimiento en el último acto: «Un poco de luz para mi hijo. Por favor. Es tan pequeño...» (*ibíd.*, 577). Yerma piensa que «las recién paridas están como iluminadas por dentro» (*Y*, II, 857); por eso la mujer que logró dar a luz milagrosamente junto al río, volvió «Con los zapatos y las enaguas empapadas en sangre..., pero con la cara reluciente» (*ibíd.*); y al levantarse el telón al comienzo del drama, se produce esa misma asociación entre la luz y el nacimiento[49]:

> La escena tiene una extraña luz de sueño. Un pastor sale de puntillas, mirando fijamente a Yerma. Lleva de la mano a un niño vestido de blanco. Suena el reloj. Cuando sale el pastor la luz se cambia por una alegre luz de mañana de primavera (*ibíd.*, 803).

El conjunto de valores positivos que, según hemos visto, posee la luz, y especialmente su capacidad para iluminar el espíritu y sustentar la vida, la convierten en una imagen característica de las fuerzas celestes, y en una epifanía de la divinidad presente en todas las culturas y épocas, de tal forma que:

> Lo suprahumano, lo divino, lo no terrestre, se muestra como una manifestación de la luz. Resplandece, centellea, brilla; irrumpe desde un nivel o dimensión desconocida, se manifiesta, se *adensa*, ilumina y deslumbra[50].

En Egipto, Seth es el dios de la oscuridad, terrible y maléfico; y Anubis, en cambio, encarna la luz celeste, creadora y favorable[51]. En la luz de Yavé «vemos la luz», según el *Antiguo Testamento*[52]. En el *Evangelio* de San Juan (8, 12), Jesús dice a sus discípulos: «Yo soy la luz del mundo; el que me sigue no anda en tinieblas, sino que tendrá luz de vida»[53]. Y en una sura del *Corán* (24, 35) se lee: «Dios es la luz de los

49. Para el simbolismo de la luz en *Yerma*, véase Calvin Cannon, *art. cit.*, págs. 123-25.

50. Eduardo A. Azcuy, *Arquetipos y símbolos celestes*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro Editor, 1976, pág. 135.

51. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pág. 668.

52. *Salmos* de David, 36, 10, en *Sagrada Biblia*, edic. cit., pág. 709.

53. *Ibíd.*, pág. 1283.

cielos y de la tierra. [...] ¡Luz sobre Luz! Dios guía a su luz a quien él quiere»[54].

La identificación tradicional de Dios con la luz tiene una presencia temprana en la obra de Lorca, y ya en una composición de 1918, por ejemplo, el poeta es el ser privilegiado que participa de lo celestial, y una «sombra luminosa que marcha / pretendiendo enlazar a los hombres con Dios» («Luz», *OC*, I, 1003). En *Libro de poemas*, el agua es un don del cielo —«luz hecha canto» («Mañana», *LP*, I, 30)— ; y la voz de Jehová, la «armonía sonora / de luz» («Elegía del silencio», *LP*, I, 61). Los versos de «Los álamos de plata», nos invitan a unirnos con la divinidad:

> ¡Hay que dar el perfume que encierran nuestras almas!
> Hay que ser todo cantos, todo luz y bondad.
> ....
> ¡Hay que acostar al cuerpo dentro del alma inquieta!
> Hay que cegar los ojos con luz de más allá.
>
> (*LP*, I, 118)

Y en «Encina», el hablante pide al árbol una canción antigua en que la voz de la tierra logre fundirse con la alegría de la luz celeste:

> Cántame con tu boca vieja y casta
> una canción antigua,
> con palabras de tierra entrelazadas
> en la azul melodía.
>
> (*LP*, I, 134)

Porque, según leemos en *El maleficio de la mariposa:*

> Muy pronto llegará el reino de los animales y de las plantas; el hombre se olvida de su Creador, y el animal y la planta están muy cerca de su luz (*MM*, II, 6).

54. *Corán*, edic. cit., págs. 416-17.

En «Crucifixión», el sacrificio final de Cristo enlaza, a través de la luz, con una infancia en que ya se anunciaba el destino mortal de Jesús: «Un rayo de luz violenta que se escapaba de la herida / proyectó en el cielo el instante de la circuncisión de un niño muerto» (*PNY*, I, 545). El Demonio se viste a veces de luz[55], aunque sólo Dios es «roca, luz y fermento» («Oda al Santísimo Sacramento», *OC*, I, 967); y su presencia en el altar aparece en esta composición como la apoteosis de un ser luminoso:

¡Oh Forma sacratísima, vértice de las flores,
donde todos los ángulos toman sus luces fijas,
donde número y boca construyen un presente
cuerpo de luz humana con músculos de harina!

¡Oh Forma limitada para expresar concreta
muchedumbre de luces y clamor escuchado!
¡Oh nieve circundada por témpanos de música!
¡Oh llama crepitante sobre todas las venas!

(*Ibíd.*, 961)

Experimentar la luz equivale por tanto a «transcender el mundo que captan los sentidos, penetrar en otro nivel de lo real»[56], ensanchar el espíritu hasta que el alma se disuelva en el resplandor divino; y la resurrección que el hombre anhela tras la muerte, es, en la imaginación de los poetas y los místicos, un viaje maravilloso hasta el reino de la luz, y así, en la «Invocación al laurel», el hablante pregunta a los cedros si su corazón dormirá algún día «en los brazos de la luz perfecta» (*LP*, I, 136); y pide a «La veleta yacente»:

...húndete bajo el verde
légamo,
en busca de tu gloria
de fuego.

(*LP*, I, 72)

55. «El mar es / el Lucifer del azul. / El cielo caído / por querer ser la luz» («Mar», *LP*, I, 128). En la «Oda al Santísimo Sacramento», la llegada del demonio es anunciada por una «Honda luz cegadora de materia crujiente, / luz oblicua de espadas y mercurio de estrella» (*OC*, I, 964).

56. Eduardo A. Azcuy, *op. cit.*, pág. 135.

El poema «¡Cigarra!», sobre todo, es el mejor exponente de ese anhelo juvenil de Federico por una muerte en medio del resplandor azul[57]:

¡Cigarra!
¡Dichosa tú!,
que sobre lecho de tierra
mueres borracha de luz.
....
¡Cigarra!
¡Dichosa tú!,
pues mueres bajo la sangre
de un corazón todo azul.
....
¡Cigarra!
¡Dichosa tú!,
pues sientes en la agonía
todo el peso del azul.

Todo lo vivo que pasa
por las puertas de la muerte
va con la cabeza baja
y un aire blanco durmiente.
....
Mas tú, cigarra encantada,
derramando son, te mueres
y quedas transfigurada
en sonido y luz celeste.

¡Cigarra!
¡Dichosa tú!,
pues te envuelve con su manto
el propio Espíritu Santo,
que es la luz.
....
¡Cigarra!
¡Dichosa tú!,
pues te hieren las espadas invisibles
del azul.

(*LP*, I, 25-26)

57. Para un comentario más extenso del poema desde un punto de vista psicoanalítico, véase Rupert C. Allen, *The Symbolic World*, págs. 34-44.

En la «Oda al Santísimo Sacramento del altar», gracias al gesto redentor de Cristo, Adán vuelve a recobrar la luz de la eternidad para la que fue creado, perdida con el pecado original, y bajo el arco de la muerte vuelven a palpitar sus sienes en espera de la resurrección final[58]:

Adán es luz y espera bajo el arco podrido
las dos niñas de lumbre que agitaban sus sienes.

(*OC*, I, 968)

Y en el soneto «A Mercedes en su vuelo», el poeta invita al alma de la joven a elevarse hacia un éxtasis de luz, con estas palabras:

Canta ya por el aire sin cadena
la matinal fragante melodía,
monte de luz y llaga de azucena.

Que nosotros aquí de noche y día
haremos en la esquina de la pena
una guirnalda de melancolía.

(*OC*, I, 935)

La escenografía de los dramas lorquianos anuncia muy a menudo la proximidad de la muerte con la presencia de esa luz salvadora. Así, antes de que muera Mariana, «Una luz maravillosa y delirante invade la escena» (*MP*, II, 272); al morir Perlimplín, «La escena adquiere una luz mágica» (*ADP*, II, 495); cuando termina el segundo acto de *Así que pasen cinco años*, «la luz es de un azul intenso» (*APCA*, II, 557); y tras la agonía del Desnudo en el cuadro quinto de *El público:*

La luz toma un fuerte tinte plateado de pantalla cinematográfica. Los arcos y escaleras del fondo aparecen teñidos de una granulada luz azul (*EP*, II, 657).

En Nueva York, la muerte se nos muestra casi siempre con su perfil más terrible: muerte oscura, lenta destrucción del

58. Eutimio Martín, *op. cit.*, pág. 318.

cuerpo en el subsuelo, pero también deseo de evitar el abrazo de la tierra: «ansia de luz en las circulaciones subterráneas» («Paisaje de la multitud que vomita», *PNY*, I, 473), una «gran reunión de los animales muertos, / traspasados por las espadas de la luz» («Danza de la muerte», *PNY*, I, 469). En el poema titulado «Niña ahogada en el pozo», el poeta parece desear la resurrección de la protagonista cuando exclama: «¡Levántate del agua! / ¡Cada punto de luz te dará una cadena!» (*PNY*, I, 498). En otra composición del mismo ciclo, la muerte parece estar hecha a la vez de tierra que destruye, y de luz que redime y purifica:

Luz de ayer y mañana.
Cielo mortal de hierba.
Luz y noche de arena.

(«Canción de la muerte
pequeña», *OC*, I, 1062)

Y de ahí que, frente a la muerte oscura en la profundidad de las aguas, el poeta desee convertirse en luz, fundirse bajo un rayo cegador, dilatar su alma para resucitar eternizado en el fulgor celeste:

Ignorante del agua voy buscando
una muerte de luz que me consuma.

(«Gacela de la huida», *DT*, I, 583)

EL ORO SOLAR

A pesar de su valor y de sus extraordinarias cualidades, el fuego y la luz poseen una existencia vicaria, ya que únicamente son las manifestaciones tangibles más próximas al hombre de los poderes del sol, que es la fuente primera del calor, el fulgor, la fecundidad y la vida; y, en efecto, en numerosos mitos el fuego es el representante en la tierra de un dios solar, a

quien la llama le ha sido arrebatada por los hombres, por un animal especialmente astuto, o por un héroe mítico[59].

La luz, el fuego y el sol, que son realidades inasibles, se materializan además en el oro, el metal que con sus brillantes destellos parece guardar en su interior todo el resplandor y las cualidades excelsas del astro diurno. El oro, en efecto, es el metal ígneo y celeste por excelencia, y ha sido profusamente utilizado para representar a la realeza y a la divinidad, como depositarias del poder y las virtudes de la luz solar. Para los alquimistas, el oro tiene un valor extraordinario por ser el receptáculo del fuego elemental, y el naipe que representa al Sol, decimonono arcano del Tarot, aparece recubierto casi por completo por el color amarillo dorado, como símbolo de la perfección intelectual y la riqueza material de la luz y el metal[60].

Las referencias al sol en la obra de Lorca son importantes y frecuentes[61], y muy a menudo el oro es el vehículo expresivo que el poeta utiliza para aludir al astro del día y a sus dos manifestaciones más características: fuego y luz. En «Canción menor», por ejemplo:

... El amor
bello y lindo se ha escondido
bajo una araña. El sol
como otra araña me oculta
con sus patas de oro.

(«Canción menor», *LP*, I, 20)

En otra composición, el poeta se pregunta dónde va el silencio cuando llega «el gran rumor dorado / que cae sobre los montes / azules sollozando» («Elegía del silencio», *LP*, I, 59). «¿Quién te llamó / sol?», se pregunta el poeta en una *Suite*, y añade:

59. Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, págs. 417-18; J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, págs. 949 y sigs; y James George Frazer, *Mitos*, págs. 180 y sigs.

60. Gaston Bachelard, *Psicoanálisis*, pág. 121; y J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pág. 954.

61. Véase Gustavo Correa, «El simbolismo del sol en la poesía de Federico García Lorca», *NRFH*, XIV, 1960, págs. 110-19.

A nadie le extrañaría,
digo yo,
ver en el cielo tres letras
en vez de tu cara
de oro.

(«Sol», *OC*, I, 683)

En el verano, hasta el aire se enciende, para adquir esa tonalidad dorada de luz, y Federico exclama en una carta dirigida a Carlos Morla desde Granada, en 1931: «¡Ay, qué calor hace! Pero qué buen calor, de oro lleno de pájaros y hojas de un verde duro» (*OC*, III, 995). En *La zapatera prodigiosa*, el Zapatero:

> ...venía con un traje entallado, corbata roja de seda buenísima y cuatro anillos de oro que relumbraban como cuatro soles (*ZP*, II, 416).

En «Amor de don Perlimplín», al salir el sol, «Una luz intensa y dorada entra por los balcones» (*ADP*, II, 479); y frente a la idea de la muerte, el Viejo de *Así que pasen cinco años* cree que:

> ...es más hermoso pensar que todavía mañana veremos los cien cuernos de oro con que levanta a las nubes el sol (*APCA*, II, 507).

El oro del sol se opone en otros casos a la plata lunar:

> [Las monedas] No las quiero de oro. El oro me parece fuego, y yo soy poeta de la noche. Démelas de plata. Las monedas de plata parece que están iluminadas por la luna [explica el Poeta del *Retablillo*] (*RDC*, II, 677).

En la figura y los versos de «Arlequín», también juega el autor a contrastar los destellos opuestos del sol y de la luna, aunque ahora es el coral el que asume las cualidades del astro diurno:

Teta roja del sol.
Teta azul de la luna.

Torso mitad coral,
mitad plata y penumbra.

(*C*, I, 287)

Y en la «Casida de las palomas oscuras», sol y luna son los símbolos contrapuestos del día y de la noche, la luz y las tinieblas, las fuerzas positivas y negativas de la existencia[62]:

Por las ramas del laurel
vi dos palomas oscuras.
La una era el sol,
la otra la luna.

(*DT*, I, 598)

En fin, la luz del sol es el referente más probable de la exclamación que hallamos en una carta de fecha incierta, dirigida a José María Chacón y Calvo, en que Federico contempla a uno de los marineros de sus dibujos «¡A la hora de oro!» (*OC*, III, 925). A esa misma hora la tarde duerme su «siesta de oro» sobre el cauce del río («Canción del día que se va», *C*, I, 390), lo cual nos permitirá entender aquellos versos del «Prendimiento», en que el Camborio intenta perpetuar el espectáculo del atardecer sobre el río, arrojando a sus aguas los frutos que, por su asociación con el oro, vienen a ser una representación tangible del fulgor solar[63]:

A la mitad del camino
cortó limones redondos,
y los fue tirando al agua
hasta que la puso de oro.

(*RG*, I, 417)

62. Véase Giovanni Caravaggi, «L'oscura verità delle colombe», en Gabriele Morelli (ed.), *Federico García Lorca. Saggi critici nel cinquantenario della morte*, Fasano, Schena Editore, 1988, págs. 145-68.

63. Gustavo Correa, *op cit.*, pág. 64; y Carlos Feal Deibe, *Eros y Lorca*, pág. 206.

Carl Gustav Jung ha señalado que el verdadero «padre visible del mundo es el sol, el fuego celeste», lo cual es cierto «tanto si nos colocamos en el punto de vista primitivo como en el de la moderna ciencia de la naturaleza»[64]; y Lorca nos recuerda por su parte el poder fecundante del padre sol en estos versos de su poema «Mediterráneo»:

El gran falo del cielo
te dio su calor. Tu ritmo
fluye en ondas concéntricas
de Venus que es tu ombligo.

(*OC*, I, 785)

Para el pensamiento mítico, en efecto, el cielo fecunda a la tierra con la lluvia y el calor, y el astro del día, que contribuye a desarrollar y perpetuar la vida en el suelo, aparece a los ojos del hombre como el «dios-padre que anima todo lo viviente, el fecundador y el creador, la fuente de energía de nuestro mundo»[65]; y la ciencia no ha hecho más que confirmar por vía experimental tales creencias: la vida vegetal nace de la conjunción de la tierra, el agua y la energía del sol.

Entre el sol y la vida vegetal hay además otros vínculos misteriosos que la ciencia ignora, y que sólo la retina del poeta es capaz de percibir: los rayos invisibles del astro, que penetran en la tierra para fecundarla, no mueren del todo: brotan de nuevo a través de la savia, y se hacen visibles al tomar cuerpo en el fulgor dorado del bosque en el otoño[66], en el brillo de los árboles al atardecer[67], en el oro encendido

64. Carl Gustav Jung, *Símbolos de transformación*, págs. 113 y 134.

65. *Ibíd.*, pág. 134.

66. «Dulce chopo, / dulce chopo, / te has puesto / de oro» («In memoriam», *LP*, I, 65). «Mi viejo chopo / turbio de ruiseñores / esperaba / poner entre las hierbas / sus ramas / mucho antes que el otoño / lo dorara» («Una campana», *LP*, I, 80).

67. «Las sierras lejanas se ven como indecisas escorias violeta, algunos árboles tienen alma de oro con el sol de la tarde, y en los últimos términos los mansos y obscuros colores abren sus enormes abanicos, cubriendo de terciopelo tornasol las dulces y melancólicas colinas» (*IP*, III, 29). «Ya se está levantando / el aire de Poniente. / La tierra está cubierta / por un mar amarillo. / Hay un hombre de oro / bañándose en el río / y ha naufragado el sol / en azul derretido» («Momentos de la tarde», *OC*, I, 1033).

del trigal[68], o en los árboles y frutos que relumbran como el fuego[69].

Debido a ese poder fecundador que ya hemos comentado, y también por su relación con el fuego, el sol es un símbolo muy usual de la libido. En los textos de la religión mitraica, por ejemplo, el sol aparece provisto de un falo, del que nace el viento fecundante[70]; y en la imaginación de los poetas, el oro y los rayos cálidos del astro adquieren a menudo un significado directamente sexual. En «La monja gitana», por ejemplo, la pasión que momentáneamente atraviesa el pecho de la joven, la lleva a imaginar una «llanura empinada / con veinte soles arriba» (*RG*, I, 405); en el romance de «Thamar y Amnón», la violación aparece de forma figurada como el choque de los rayos de luz contra la débil firmeza del pámpano: «Sol en cubos resistía / la delgadez de la parra» (*RG*, I, 441); y Belisa exclama, según vimos:

> Amor, amor.
> Entre mis muslos cerrados,
> nada como un pez el sol.
>
> (*ADP*, II, 461)

Aunque de forma menos explícita, también es posible descubrir el significado sexual y amoroso del oro y del sol en muchos otros contextos. Así, en «Madrigal de verano», el poeta ruega:

68. Las espigas «Arrancan a la tierra su oro vivo / y cual dulces abejas del sol, liban / el rayo abrasador con que se visten / para formar el alma de la harina» («Espigas», *LP*, I, 121); y durante la cosecha: «Ceres ha llorado / sus lágrimas de oro. / [...] / El hombre bajo el sol / recoge el gran llanto / de fuego» («Estío», *OC*, I, 823).

69. La granada es «Arca de piedras preciosas / en entraña de oro vago. / [...] / ¡Oh granada abierta!, que eres / una llama sobre el árbol, / hermana en carne de Venus, / risa del huerto oreado. / Te cercan las mariposas / creyéndote sol parado, / y por miedo de quemarse / huyen de ti los gusanos» («Canción oriental», *LP*, I, 106-7). «La naranja es la tristeza / del azahar profanado, / pues se torna fuego y oro / lo que antes fue puro y blanco» (*ibíd.*, pág. 106). «La palma es el oro. / Ni el limón ni el trigo / logran ir más allá / del amarillo» («La palma», *OC*, I, 787).

70. Carl Gustav Jung, *Símbolos de transformación*, pág. 120.

Junta tu boca con la mía,
¡oh Estrella la gitana!
Bajo el oro solar del mediodía
morderé la manzana.

(*LP*, I, 49)

Los cíclopes lujuriosos, los unicornios, los machos cabríos dotados de unos cuernos en los que parece hallarse encerrado todo su poder sexual, aparecen también representados simbólicamente por el oro y el sol. En «Sueño», por ejemplo, el poeta va montado sobre un macho cabrío, y el camino hacia el que le conduce el animal «¡Es aquel de oro!» (*LP*, I, 130). En «Fábula», sobre el acantilado surgen los:

Unicornios y cíclopes.

Cuernos de oro
y ojos verdes.

Sobre el acantilado,
en tropel gigantesco,
ilustran el azogue
sin cristal, del mar.

Unicornios y cíclopes.

Una pupila
y una potencia.

¿Quién duda la eficacia
terrible de esos cuernos?

¡Oculta tus blancos,
Naturaleza!

(*C*, I, 285)

Y en el «Salmo recordatorio», es Polifemo quien sueña con Galatea envuelto en oro celeste:

En un rayo de sol que se ha enredado
sobre el alma de nácar que en los cielos
llora luces de sangre, rosa y nardo,

Polifemo dormido sobre el monte
con la luna en su frente está soñando
la querella fatal de Galatea.

(*OC*, I, 998)

El amor, por otra parte, puede darse entre los seres más dispares, y el sol ser uno de sus protagonistas, según los caballos de *El público*, que nos hablan del:

Amor. Amor. Amor.
De la boñiga con el sol,
del sol con la vaca muerta
y el escarabajo con el sol.

(*EP*, II, 634)

Entre los brazos del jugador de Rugby, la Novia exclama:

Creo que me vas a quebrar entre tus brazos, porque soy débil, porque soy pequeña, porque soy como la escarcha, porque soy como una diminuta guitarra quemada por el sol (*APCA*, II, 532).

Y cuando la Mecanógrafa, en el mismo drama, desea el abrazo del Joven, recita:

Sí; que el sol es un milano.
Mejor: un halcón de vidrio.
No: que el sol es un gran tronco,
y tú la sombra de un río.

(*Ibíd.*, 573)

Cuando Yerma pide «¡Que se agiten las ramas al sol / y salten las fuentes alredor!» (*Y*, II, 807), sus palabras parecen expresar a la vez el júbilo ante la posibilidad de ser madre, y la invocación al astro y a sus rayos fecundadores; y en otra escena, el oro nacido del sol traspasa como una saeta de amor el cuerpo de la mujer:

¡Ay, que el amor le pone
coronas y guirnaldas,

y dardos de oro vivo
en su pecho se clavan!

(*Ibíd.*, 872)

A pesar de la clausura, el erotismo invade la casa de Bernarda Alba, mientras «Cae el sol como plomo» (*CBA*, II, 980). Los segadores, que atraviesan el pueblo como un huracán lleno de sugestiones amorosas, vuelven a trabajar al campo a las tres, «¡Con este sol!» (*ibíd.*, 1018), y allí «Siegan entre llamaradas» (*ibíd.*, 1020). Y mientras ellos cantan, «Todas oyen en un silencio traspasado por el sol» (*ibíd.*).

El sol aparece de esta forma asimilado a Eros, igual que el fuego, y sus rayos son el equivalente cósmico de los dardos del Amor: un arma punzante cuya herida puede ser a la vez dulce o letal, procurarnos placer o arrastrarnos a la muerte; aunque en Lorca, por lo general, el rayo de sol es un terrible instrumento que sólo deja a su paso destrucción y muerte. La actitud amenazante del rayo solar aparece muy clara, por ejemplo, en «Granada y 1850», cuando:

Un dedo de parra
y un rayo de sol
señalan hacia el sitio
de mi corazón.

(*OC*, I, 375)

En el *Poema del cante jondo*:

El puñal,
como un rayo de sol,
incendia las terribles
hondonadas.

(«Puñal», *PCJ*, I, 169)

En el «Diálogo del Amargo», del mismo libro, el oro punzante reemplaza al fuego, a la luz solar y a sus inquietantes rayos, y así, los cuchillos de oro que vende el Jinete, cuyas puntas son «como una llama de candil», dan tanta luz que:

...los pescadores más humildes de la orilla del mar se alumbran de noche con el brillo que despiden sus hojas afiladas (*PCJ*, I, 237-38).

La capacidad devoradora del astro queda patente en estos versos de «Cielo vivo»:

Cerca de las piedras sin jugo y los insectos vacíos
no veré el duelo del sol con las criaturas en carne viva.

(*PNY*, I, 491)

En «La cogida y la muerte», del *Llanto*, «Las heridas quemaban como soles / *a las cinco de la tarde*» (*Ll*, I, 552); y en la «Gacela del amor desesperado», la noche no colabora en el encuentro de los amantes:

Pero yo iré,
aunque un sol de alacranes me coma la sien.

(*DT*, I, 575)

Sol y amor se confunden finalmente con la muerte en *El público*, cuando Julieta rechaza el amor engañoso que el Caballo 1° le ofrece, con estas palabras: «Pero yo he conocido mujeres muertas por el sol» (*EP*, II, 630).

El sol, como imagen figurada, tiene un significado más amplio que el meramente sexual, ya que la libido, a la que simboliza, no es sólo la potencia genésica, sino también la fuerza procreadora de la naturaleza, interiorizada en el hombre en forma de energía psíquica[71]. Por todo ello, el sol es capaz de asumir valores simbólicos muy variados, y de significación risueña, relacionados con la belleza, la fuerza, el frescor juvenil, la vida y la alegría en general, que se animan y prolongan gracias al calor:

¡El sol! ¡Qué gusto, cuando se tiene frío, calentarse por los tibios rayos del sol!... Se siente uno confortado, mimado por él (*OIP*, III, 130).

71. *Ibíd.*, págs. 109-13.

A Mariana, la visita de sus amigas, Amparo y Lucía, le produce:

La misma alegría que la viejecilla
siente cuando el sol se duerme en sus manos
y ella lo acaricia creyendo que nunca
la noche y el frío cercarán su casa.

(*MP*, II, 174)

En «Tres crepúsculos», al sol lo aman:

el caracol,
la viejecilla
del balcón,
y yo...
que juego al trompo con mi...
corazón.

(*OC*, I, 763)

Y en «Encrucijada», el poeta exclama:

¡Oh, qué dolor no tener
la fantástica camisa
del hombre feliz: la piel
—alfombra de sol— curtida!

(*LP*, I, 99)

En «Noviembre» nos envuelve una tarde triste, desmoronada, «¡sin rayo de oro!» (*LP*, I, 70). Y la tristeza que produce la ausencia del sol, perdura en las tardes lluviosas incluso después de volver la luz, como ocurre en la escena de «Meditación bajo la lluvia» en que, al cesar de llover:

Sale el sol.
El jardín se desangra en amarillo.
Late sobre el ambiente una pena que ahoga.

(*LP*, I, 123)

En «La Lola», el tono triste del poema contrasta con el sentimiento de felicidad que trasmite la luz, cuando «El agua de

la acequia / iba llena de sol» (*PCJ*, I, 199). El regalo que el poeta recibe de Carmela Condon, en el soneto a ella dedicado, «renueva sol y vieja alegría» (*OC*, I, 931). Esa misma alegría está presente en la cancioncilla tradicional que entona la Jovencita en *Los títeres de cachiporra:*

A la flor,
a la pitiflor
de la verde oliva...
A los rayos del sol
se peina la niña.

(*TDC*, II, 141)

Y en *La zapatera*, el momento de felicidad sobreviene:

a eso de las once y media,
cuando el sol deja sin sombra
los juncos y madreselvas,
cuando alegremente bailan
brisa y tomillo en la sierra.

(*ZP*, II, 432)

El sol significa vida, y nacer es ver el sol por primera vez; y así, cuando se cure la mariposa en *El maleficio:*

Sus alitas de cera
quedarán como estaban en la mañana hermosa
que ella rompió los rayos del sol por vez primera.

(*MM*, II, 42)

En otros casos el sol simboliza el vigor y la belleza viril, y de ahí que para llorar a Ignacio, el poeta requiera a los hombres «de voz dura», que «cantan / con una boca llena de sol y pedernales» («Cuerpo presente», *Ll*, I, 557). Por culpa de la Zapatera quedan en la calle «Dos hombres como dos soles [...] Con las navajas clavadas» (*ZP*, II, 448). La Vieja de *Yerma* tiene «nueve hijos como nueve soles» (*Y*, II, 817); mientras que la protagonista reprocha a su marido: «Ahora tienes la cara blanca, como si no te diera en ella el sol» (*ibíd.*, 804)[72].

72. Véase Calvin Cannon, *art. cit.*, págs. 123-24.

Como sustituto del sol, y también por su brillo seductor y su belleza, el oro es sinónimo de hermosura y juventud perdurables: «mis alas son de plata, / mi corazón es de oro», dice la Mariposa de *El maleficio* (*MM*, II, 36). En el romance que recita Amparo, el torero se nos muestra ante el hocico del toro, «como una gran mariposa / de oro con alas bermejas» (*MP*, II, 177); y a ojos de don Mirlo, la Zapatera es un «junco de oro encendido» (*ZP*, II, 400).

La felicidad y la alegría, igual que la belleza, aparecen así mismo asociadas con el oro. Así, en «Ribereñas», el interlocutor tiene «risa de oro» (*C*, I, 329); en el poema «Al oído de una muchacha»:

Vi en tus ojos
dos arbolitos locos.
De brisa, de risa y de oro.

(*C*, I, 331)

Y en *Doña Rosita*, el Primo recita:

He de volver, prima mía,
para llevarte a mi lado
en barco de oro cuajado
con las velas de alegría.

(*DRS*, II, 904)

El valor del oro como signo de belleza y de excelencia, está representado sobre todo por la flor de oro, en la que, a diferencia de lo que ocurre en la flor natural, descubrimos la perfección inmutable y la idea de la inmortalidad asociadas a este metal[73]: «Déixame morrer no leito / soñando con froles d'ouro», leemos en la «Danza da lúa en Santiago» (*SPG*, I, 566). En *Bodas*:

El novio
parece la flor del oro.
Cuando camina,
a sus plantas se agrupan las clavelinas.

(*BS*, II, 747)

73. Carlos Feal Deibe, *Eros y Lorca*, pág. 144.

Y en la «Gacela de la terrible presencia», antes que contemplar la imagen amada, el poeta expresa este deseo:

Quiero que la noche se quede sin ojos
y mi corazón sin la flor del oro.

(*DT*, I, 574)

Como fuerza fecundadora y símbolo de la vida, la felicidad y la plenitud, el sol ha sido la primera y la más constante epifanía del dios supremo en numerosas culturas: Ra, principal dios de la mitología egipcia, es el sol, fuente de luz, de calor y de vida. El sol era el centro de los cultos aztecas, y en su honor se realizaban sacrificios humanos. Apolo y Helios asumían los valores religiosos del sol entre los griegos y los romanos; y todavía en el siglo V, Eusebio de Alejandría denunciaba el espíritu supersticioso de muchos cristianos, que seguían adorando al sol[74]. También Federico escribe:

La luz es Dios que desciende,
y el sol
brecha por donde se filtra.

(«¡Cigarra!», *LP*, I, 24)

Los religiosos pueden imaginar a Dios «en su trono de soles» (*IP*, III, 54). En otro texto juvenil, Cristo es «amor de amores y corazón de sol», aunque a veces los «sacerdotes maltratan su nombre de luz» («Místicas», *OC*, III, 185). En un poema de *Suites*, los rayos forman un abanico en torno a la divinidad:

Todo es abanico.
Hermano, abre los brazos.
Dios es el punto.

(«Rayos», *OC*, I, 670)

74. Véase Carl Gustav Jung, *Símbolos de transformación*, pág. 125; Mircea Eliade, *Tratado*, págs. 142 y sigs. y 155 y sigs.; Hermann Steuding, *op. cit.*, págs. 78 y 99; y J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, págs. 949 y sigs.

Y en sus poemas neoyorquinos, el poeta invita a los negros a recobrar su fe originaria en los seres de la naturaleza, y a adorar al dios solar de sus antepasados:

Buscad el gran sol del centro
hechos una piña zumbadora.
El sol que se desliza por los bosques
seguro de no encontrar una ninfa,
el sol que destruye números y no ha cruzado nunca un sueño,
el tatuado sol que baja por el río
y muge seguido de caimanes.

(*PNY*, I, 462)

El oro puede sustituir al sol como símbolo de la divinidad, y por ello las coronas, los cetros y otros atributos de los reyes son de oro, y los dioses aparecen con frecuencia adornados con bandas y estelas doradas, o rodeados de un nimbo áureo que representa al círculo solar. Los faraones y los dioses del antiguo Egipto aparecen revestidos de oro; y en la tradición griega, el oro evoca al sol con todas sus implicaciones simbólicas, por lo que Apolo, transformado en dios solar, está armado y revestido con este metal, y con él ha sido forjado el carro de Febo[75]. De la misma manera, en un poema juvenil de Lorca, el agua tiene cualidades divinas porque es «luz hecha canto», y por eso, al beberla, «los ojos se pierden / en regiones doradas» («Mañana», *LP*, I, 30-31); y en otra composición, la miel aúna en su resplandor toda la belleza y las cualidades divinas del oro y del sol:

La miel es la palabra de Cristo,
el oro derretido de su amor.
El más allá del néctar,
la momia de la luz del paraíso.
....
La miel es como el sol de la mañana,
tiene toda la gracia del estío
y la frescura vieja del otoño.

75. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, págs. 784-86.

Es la hoja marchita y es el trigo.
....
Para el que lleva la pena y la lira,
eres sol que ilumina el camino.
Equivales a todas las bellezas,
al color, a la luz, a los sonidos.

¡Oh! Divino licor de la esperanza,
donde a la perfección del equilibrio
llegan alma y materia en unidad
como en la hostia cuerpo y luz de Cristo.

(«El canto de la miel», *LP*, I, 37-38)

Y el poeta, que añora una muerte que le limpie de tierra, desea elevarse confundido con la luz del sol, para resucitar en el fulgor dorado y la plenitud celeste; y esa esperanza de resurrección también puede ser asumida por el oro, materialización del dios solar, y símbolo de la renovación periódica de la naturaleza en algunos pueblos, como los incas, que depositaban oro en la boca de los muertos para propiciar así su retorno[76]. Recordemos en este sentido el poema «¡Cigarra!», en que el hablante quiere fundirse, igual que el insecto cantor, con la luz celeste:

¡Cigarra!
....
tienes sepulcros de oro
en los rayos tremolinos
del sol que dulce te hiere
en la fuerza del Estío,
y el sol se lleva tu alma
para hacerla luz.

Sea mi corazón cigarra
sobre los campos divinos.
Que muera cantando lento
por el cielo azul herido.

(*LP*, I, 25)

76. *Ibíd.*, pág. 785.

También en la «Canción primaveral», los cipreses parecen calaveras pensativas, y el poeta ruega:

¡Abril divino, que vienes
cargado de sol y esencias,
llena con nidos de oro
las floridas calaveras!

(*LP*, I, 18)

En la «Sibila», composición del *Poema del cante jondo*, hay una puerta cerrada y:

Dentro se oye llorar
de una manera desgarrada.
Llanto de una calavera
que espera
un beso de oro.

(*OC*, I, 1109)

En la tumba de Isaac Albéniz, la sombra del músico «gime por la luz dorada» (*OC*, I, 933). Marcolfa rodeará el cadáver de Perlimplín con signos que aúnen todo el vigor regenerador de la tierra y de la luz: «una corona de flores como un sol de mediodía» (*ADP*, II, 496); y este mismo deseo de resurrección es el que anima los versos de la «Gacela de la muerte oscura»:

Quiero dormir un rato,
un rato, un minuto, un siglo;
pero que todos sepan que no he muerto;
que hay un establo de oro en mis labios.

(*DT*, I, 581)

Sin embargo, a pesar de ser un metal incorruptible, hijo del sol y símbolo de la inmortalidad, el oro posee la consistencia fría y rígida de los demás metales, y nos recuerda, como ellos, la yerta apariencia de los seres unidos a la muerte, como ocurre en el último acto de *Así que pasen cinco años*, en que el Arlequín advierte al Joven que el camino está cortado por un circo de «espectadores definitivamente quietos», y añade:

El poeta Virgilio construyó una mosca de oro y murieron todas las moscas que envenenaban el aire de Nápoles. Ahí dentro, en el circo, hay oro blando, suficiente para hacer una estatua del mismo tamaño... que usted (*APCA*, II, 571).

EL CREPÚSCULO

Además de proporcionarnos luz y calor, el sol marca con su carrera el paso de los días y de las estaciones, y es un símbolo del transcurso del tiempo, y de su constante renovación cíclica entre el orto y el ocaso, la primavera y el otoño, el envejecimiento y la renovación, la vida y la muerte: Los dioses solares, igual que el propio astro, atraviesan el mar o descienden al infierno para renacer de nuevo con la aurora, y nos muestran así el camino para nuestra propia resurrección[77]. Durante cada ciclo anual, el sol declina y se debilita en el invierno, aunque reaparece después con todo su vigor renovado hasta llegar al solsticio estival, en que se inicia de nuevo el proceso, y el hombre intenta influir en ese viaje porque siente que su destino está íntimamente unido al del sol: así lo demuestran algunos ritos, como la costumbre de encender hogueras en la noche de San Juan para dar vigor al sol en el momento en que va a iniciar su declive, o el tronco de Navidad, que en las fiestas del solsticio invernal es golpeado para avivar las brasas y contribuir con ello a la regeneración del fuego celeste[78].

Lorca nos recuerda que el transcurso del día es una imagen del paso del tiempo, en su poema «El diamante», en el que:

Se agitan en mi cerebro
dos palomas campesinas

77. Jean Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pág. 949-50.

78. Véase James George Frazer, *La rama*, págs. 699 y sigs.; Julio Caro Baroja, *El estío festivo*, págs. 135 y sigs.; del mismo autor, *Ritos y mitos equívocos*, Madrid, Istmo, 1989, págs. 111-24; y Ramón Violant y Simorra, «Mitología, folklore y etnografía del fuego en Cataluña», *RDTP*, VII, 1951, págs. 602-651 y VIII, 1952, págs. 67-116.

y en el horizonte, ¡lejos!,
se hunde el arcaduz del día.
¡Terrible noria del tiempo!

(«El diamante», *LP*, I, 48)

Alba y ocaso aparecen contrapuestos en la «Cancioncilla del primer deseo», como símbolos del nacimiento y el declive, la alegría y el dolor:

En la mañana verde,
quería ser corazón.
Corazón.

Y en la tarde madura
quería ser ruiseñor.
Ruiseñor.

(*C*, I, 369)

En los «Herbarios», meditando sobre el paso del tiempo, el poeta le pregunta al Viajante: «¿Voy al alba o a la tarde?» (*OC*, I, 852). Por todo ello, como recuerdo del constante fluir que fue nuestra vida:

Cuando muramos
nos llevaremos
una serie de vistas
del cielo.

(Cielos de amanecer
y cielos nocturnos.)

(«Memento», *OC*, I, 702)

Y en el drama *Así que pasen cinco años*, el curso del sol es otra vez un símbolo del transcurso del tiempo: la Novia tiene quince años, y, por consiguiente, «¿por qué no decir que tiene quince nieves, quince aires, quince crepúsculos?» (*APCA*, II, 503).

El nacimiento del sol tiene tal importancia para el hombre, que la aurora se ha transformado con frecuencia, en el pensamiento mitológico y en la pluma de los poetas, en una divini-

dad femenina de extraordinaria belleza: «la hija de la mañana, la Aurora de rosáceos dedos», que canta Homero[79], con «sus puertas de púrpura y sus atrios llenos de rosas», según la describe Ovidio[80]; la misma aurora que en Lorca aparece personificada en formas sorprendentes o revestida de originalísimas imágenes. Así, en «Salmo recordatorio», «nace la aurora tronchando / los claveles de zafiro granas» (*OC*, I, 999); y en «Eco», «Ya se ha abierto / la flor de la aurora» (*C*, I, 372). En el «Prólogo» al «Jardín de las toronjas de luna», en cambio, el poeta recurre a imágenes olfativas para describir el momento en que «El perfume tenso y frío de la madrugada bate misteriosamente el inmenso acantilado de la noche» (*OC*, I, 889); mientras que en *Mariana Pineda* son las sensaciones auditivas las que anuncian la llegada del día, cuando «al alba / por cada estrella que muere / nace diminuta flauta» (*MP*, II, 262). Una música misteriosa percibimos también en los versos del «Romance sonámbulo» en que el amanecer llega «con el pez de sombra / que abre el camino del alba», mientras:

Temblaban en los tejados
farolillos de hojalata.
Mil panderos de cristal,
herían la madrugada.

(*RG*, I, 402)

Cuando la noche se desvanece en los versos de «San Miguel», «En los recodos del aire, / cruje la aurora salobre» (*RG*, I, 410). En el «Romance de la Guardia Civil española», y tras la destrucción de la ciudad de los gitanos, «el alba meció sus hombros / en largo perfil de piedra» (*RG*, I, 430); y en el de «Thamar y Amnón», todo aparece confuso con las primeras luces del día, cuando «Rumores de tibia aurora / pámpanos y peces cambian» (*RG*, I, 442)

El gallo, por ser un símbolo solar[81] y un animal que anuncia con su canto la llegada del día, es otra imagen frecuente

79. Homero, *Odisea* (canto XII), versión directa y literal del griego de Luis Segalá y Estalella, Madrid, Aguilar, Col. Crisol, 9ª edic., 1964, pág. 267.
80. Publio Ovidio, *Metamorfosis* (lib. II), edic. y traduc. de Antonio Ruiz de Elvira, Madrid, CHAGL, 1982-1984, 3 vols., vol. I, pág. 49.
81. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, págs. 520-22.

para aludir a la aurora: «Los gallos clavan banderillas de lujo en el testuz del amanecer y yo me pongo moreno de sol y de luna llena» (*OC*, III, 920), escribe Federico en una carta dirigida a José Bello en 1925. En los primeros versos del «Romance de la pena negra»:

Las piquetas de los gallos
cavan buscando la aurora,
cuando por el monte oscuro
baja Soledad Montoya.

(*RG*, I, 408)

Y en «Amanece», con la nueva luz:

La cresta del día
asoma.

Cresta blanca
de un gallo de oro.

La cresta de mi risa
asoma.

Cresta de oro
de un gallo errante.

(*OC*, I, 737)

La luz solar es una imagen de la energía invisible que anima la existencia, como ya sabemos, y de ahí que el nacimiento, y en general el brote de la vida o su multiplicación, aparezcan simbolizados en nuestra fantasía por ese minuto mágico del alba en que los primeros rayos del sol se esparcen sobre la tierra. La lluvia, por ejemplo, que hace germinar la simiente, «Es la aurora del fruto. La que nos trae las flores» («Lluvia», *LP*, I, 34). En «Abandono», con el fin de resucitar, el poeta exclama:

¡Dios mío, Lázaro soy!
Llena de aurora, mi tumba
da a mi carro negros potros.

(*OC*, I, 825)

En el poema titulado «Corazón nuevo», para renovar su espíritu, el poeta habla a su corazón de esta manera:

¿O te pondré sobre los pinos
—libro doliente de mi amor—
para que sepas de los trinos
que da a la aurora el ruiseñor?

(*LP*, I, 74)

E Ignacio, que intenta en vano retornar a la existencia:

Buscaba el amanecer,
y el amanecer no era.
Busca su perfil seguro
y el sueño lo desorienta.

(«La sangre derramada», *Ll*, I, 554)

El amor homosexual, que no aspira a perpetuar la vida[82], se justifica en la «Oda a Walt Whitman» con esta afirmación: «El cielo tiene playas donde evitar la vida / y hay cuerpos que no deben repetirse en la aurora» (*PNY*, I, 530); igual que en el diálogo de *El público* en que el amor homosexual es un «paisaje de arena» en el que «no acaba nunca de amanecer» (*EP*, II, 667). Esa relación de la aurora con el comienzo de la vida la volvemos a encontrar en la «Suite del regreso», en la que el hablante, que sueña con volver a la infancia, canta:

¡Quiero morirme siendo
amanecer!
¡Quiero morirme siendo
ayer!

(*OC*, I, 743)

Y en la escena de las lavanderas de *Yerma*, la unión de la pareja es necesaria:

82. Véase antes, págs. 42 y sigs.

Para que un niño funda
yertos vidrios del alba.

(*Y*, II, 838)

La aurora, como la luz y como el fuego, también es un símbolo del amor, sobre todo en su etapa inicial, cuando despunta lleno de esperanza. Ese amor es el que encontramos, por ejemplo, en la pasión de doña Juana la loca:

Tenías en el pecho la formidable aurora
de Isabel de Segura. Melibea. Tu canto,
como alondra que mira quebrarse el horizonte,
se torna de repente monótono y amargo.

(«Elegía a doña Juana la loca», *LP*, I, 21)

En «Madrigal de verano», la «carne campesina» de Estrella «sabe a miel y aurora» (*LP*, I, 49). En «Aire de nocturno», como símbolo de sus esperanzas, el poeta puso al amor «collares / con gemas de aurora» (*LP*, I, 143); y en la «Noche del amor insomne», cuando amanece, es el alma enamorada del poeta la que resucita al entrar en contacto con la luz:

Y el sol entró por el balcón cerrado
y el coral de la vida abrió su rama
sobre mi corazón amortajado.

(*OC*, I, 949)

Sin embargo, la vida, la esperanza, el amor, todo lo que la luz de la aurora representa, es pisoteado y mancillado en «el alba mentida de New York» («New York. Oficina y denuncia», *PNY*, I, 517). La luz, en efecto, no logra llegar a la ciudad, y cuando lo hace, su destello es anegado por la suciedad, la corrupción y la muerte. En «El rey de Harlem», por ejemplo, la sangre de los negros, que es signo de energía y vitalidad, vendrá hasta la gran urbe:

para quemar la clorofila de las mujeres rubias,
para gemir al pie de las camas ante el insomnio de los lavabos
y estrellarse en una aurora de tabaco y bajo amarillo.

(*PNY*, I, 461)

El «Nacimiento de Cristo» se produce en medio de signos infernales que oscurecen la presencia de la luz reciente:

> Lobos y sapos cantan en las hogueras verdes
> coronadas por vivos hormigueros del alba.
>
> (*PNY*, I, 484)

En la «Danza de la muerte», bailan los enemigos de la vida, «los que comen por las esquinas diminutas pirámides del alba» (*PNY*, I, 471). Muerte y vida luchan de manera desesperada en el poema «Ruina», en cuyos versos:

> Las nubes en manada
> se quedaron dormidas contemplando
> el duelo de las rocas con el alba.
>
> (*PNY*, I, 509)

En «Navidad en el Hudson», la nueva luz desfallece, y ante nosotros sólo queda ese límite oscuro que separa las aguas de la vida y el mar de la muerte: «Alba no. Fábula inerte. / Sólo esto: desembocadura» (*PNY*, I, 479); y una imagen similar puede hallarse en el «Paisaje de la multitud que vomita», en que la mirada del poeta, «desnuda por el alcohol» y enfrentada a un mar de muerte, «mana de las ondas por donde el alba no se atreve» (*PNY*, I, 474). Aunque es en el poema titulado «La aurora» donde las imágenes que comentamos ocupan un lugar más destacado: Acompañada por «cuatro columnas de cieno / y un huracán de negras palomas»:

> La aurora de Nueva York gime
> por las inmensas escaleras
> buscando entre las aristas
> nardos de angustia dibujada.

Cuando el alba se abre paso entre formas geométricas, «nadie la recibe en su boca / porque allí no hay mañana ni esperanza posible», hasta que al fin:

> La luz es sepultada por cadenas y ruidos
> en impúdico reto de ciencia sin raíces.

Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes
como recién salidas de un naufragio de sangre.

(*PNY,* I, 485)

La aurora representa sobre todo la alegría, y «es el símbolo gozoso del despertar a la luz reencontrada», después de la larga noche «portadora de angustia»[83]. Así, en «Los álamos de plata», el poeta pide que abramos el alma a la eternidad, para que «en la sombra del amor carcomido», brote «una fuente de aurora tranquila y maternal» (*LP,* I, 119). Las dulces canciones del agua que escucha el protagonista de «Manantial», forman un «alfabeto de auroras» (*LP,* I, 125). En la «Cancioncilla sevillana»:

Amanecía
en el naranjel.
Abejitas de oro
buscaban la miel.

(*C,* I, 299)

En el «Prólogo» de «En el jardín de las toronjas de luna», leemos:

> Antes de marchar siento un dolor agudo en el corazón. Mi familia duerme y toda la casa está en un reposo absoluto. El alba, revelando torres y contando una a una las hojas de los árboles, me pone un crujiente vestido de encaje lumínico (*OC,* I, 890).

Al iniciarse el primer acto del *Maleficio,* «Es la hora casta del amanecer» (*MM,* II, 9), cuando «quiebra el primer albor» (*ibíd.,* 11), y asistimos a este diálogo:

CURIANA NIGROMÁNTICA. (*Cómo soñando.*)
Todas las estrellas se van a apagar.
DOÑA CURIANA
No penséis en eso, vecina doctora,
mirad la alegría que nos trae la aurora.

(*Ibíd.,* 12)

83. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pág. 152.

A Mariana, la visita de sus amigas le produce:

> La misma alegría que debe sentir
> el gran girasol, al amanecer,
> cuando sobre el tallo de la noche vea
> abrirse el dorado girasol del cielo.
>
> (*MP*, II, 174)

Y la Actriz 1ª de la *Comedia sin título* está dispuesta a renunciar a la felicidad para seguir al Autor, al que explica:

> Si no veo la salida del sol, que tanto me gusta, y no corro por la hierba con los pies descalzos, es sólo por seguirte y estar contigo en estos sótanos (*CST*, II, 1081).

Sin embargo, la aurora es la hermana de la noche, y aunque los significados simbólicos de ambas se oponen y se delimitan mutuamente, la frontera que las separa no siempre es nítida, porque el alba es el momento en que la noche culmina, y con frecuencia el crepúsculo conserva las nostalgias, los ensueños, la soledad o la desazón que las sombras nocturnas traen consigo. Así, ya en una composición del *Libro de poemas*, puede observarse esa carga de tristeza que el amanecer hereda de su antecesora, y también el contraste entre la oscuridad en que está sumida el alma del poeta, y el destello feliz de la nueva luz:

> Mi corazón oprimido
> siente junto a la alborada
> el dolor de sus amores
> y el sueño de las distancias.
> La luz de la aurora lleva
> semilleros de nostalgias
> y la tristeza sin ojos
> de la médula del alma.
> ....
> ¡Qué haré yo sobre estos campos
> cogiendo nidos y ramas,
> rodeado de la aurora
> y llena de noche el alma!
>
> («Alba», *LP*, I, 53)

En uno de los poemas de «En el jardín de las toronjas de luna», la luz definitiva del día no llega, y el protagonista siente que:

Un calambre de alba permanente
aprisiona mi carne envejecida
con sus ramajes yertos y agitados.

(*OC*, I, 894)

En el *Poema del cante jondo*, el alba suele ser el momento de la pena y de la angustia. Es entonces cuando:

Empieza el llanto
de la guitarra.
Se rompen las copas
de la madrugada.

(«La guitarra», *PCJ*, I, 158)

Y en «Alba», oímos:

Campanas de Córdoba
en la madrugada.
Campanas de amanecer
en Granada.

(*PCJ*, I, 176)

Mientras que la Soleá, «Vestida con mantos negros» y acompañada por el llanto:

Se dejó el balcón abierto
y al alba por el balcón
desembocó todo el cielo

(*PCJ*, I, 173)

Al hablar de este libro, en una carta escrita a Adolfo Salazar desde Granada, en enero de 1922, Federico explica que «El poema empieza con un crepúsculo inmóvil y por él desfilan la *siguiriya*, la *soleá*, la *saeta* y la *petenera*» (*OC*, III, 778); y, para

acompañar a estas canciones, la guitarra parece hundirse en un ocaso sin alba ni esperanza; por eso:

Llora flecha sin blanco,
la tarde sin mañana,
y el primer pájaro muerto
sobre la rama.

(*PCJ*, I, 158)

También en los versos del «Poema de la siguiriya gitana», la aurora representa una esperanza y un amor inalcanzables para el sujeto, que permanece preso en las redes oscuras de la noche:

La ilusión de la aurora
y los besos,
se desvanecen.

Sólo queda el desierto.
Un ondulado
desierto.

(«Y después», *PCJ*, I, 163)

Igual que en el «Romance de la pena negra», en cuyos versos finales la aurora parece traer consigo un destello de júbilo —«Con flores de calabaza, / la nueva luz se corona»—, mientras que la pena de los gitanos, cubierta por el hosco velo de la noche, no podrá ver la luz, y es «pena de cauce oculto / y madrugada remota» (*RG*, I, 409).

El amanecer, y no la noche, es el momento en que la muerte nos visita, según Federico[84], y al alba muere la Mariposa, según se deduce de la exclamación de Curiana Nigromántica:

¡Qué desdicha de verte morir en esta aurora
llorada por los dulces profetas ruiseñores!

84. En fiestas y reuniones nocturnas Federico se entristecía súbitamente al llegar el alba, porque, según confesaba: «Es ahora cuando mueren los enfermos. El amanecer, no el anochecer, es la hora de la muerte» (Rafael Martínez Nadal, «Federico García Lorca. Siete viñetas», en *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca*, Madrid, Cátedra-Fundación Juan March, 1980, pág. 28).

....
Dulce estrella caída de un ciprés soñoliento,
¿qué amarga aurora vieron tus ojos al caer?

(*MM*, II, 35)

En los versos de *Poeta en Nueva York*, la aurora, además de sucumbir entre columnas de cieno, presenta significados variados, a menudo de signo sombrío. En los versos de «Crucifixión», por ejemplo, la aurora parece anunciar el momento de la muerte, representada por el «camello blanco» que «lloraba porque al alba / tenía que pasar sin remedio por el ojo de una aguja» (*PNY*, I, 545). En el «Nocturno del hueco», en medio de la oquedad y del angustioso vacío neoyorkino, «Ruedan los huecos puros, por mí, por ti, en el alba» (*PNY*, I, 505); y en los versos finales del mismo poema, el vacío deja ya paso a la muerte, simbolizada por «el hueco blanquísimo de un caballo», los «espectadores que tienen hormigas en las palabras», y una noche eterna en la que:

No hay siglo nuevo ni luz reciente.
Solo un caballo azul y una madrugada.

(*Ibíd.*, 506)

En la «Canción de cuna. Para Mercedes muerta», la protagonista «Duerme por el alba, ¡duerme!» (*OC*, I, 1068). La muerte y el alba vuelven a fundirse en la «Casida del herido por el agua», en que al éxtasis de amor y destrucción que sugieren las aguas, como espadas levantadas en el aire, se añade la exclamación del poeta: «¡Qué desiertos de luz iban hundiendo / los arenales de la madrugada!» (*DT*, I, 589). En la «Gacela de la muerte oscura», como ya sabemos, el poeta quiere una muerte dulce, limpia de tierra, y por eso pide protección contra una aurora que llega cargada con terribles señas, y entre ellas, la cola del escorpión, emblema de la noche y de la muerte:

Cúbreme por la aurora con un velo,
porque me arrojará puñados de hormigas,
y moja con agua dura mis zapatos
para que resbale la pinza de su alacrán.

(*DT*, I, 581)

Y la misma sensación nefasta nos sugiere la llegada de la aurora en la «Casida de la muchacha dorada»:

Vino el alba sin mancha,
con mil caras de vaca,
yerta y amortajada
con heladas guirnaldas.

(*DT*, I, 596)

La luz y el aire del amanecer son fríos además, lo cual acentúa en ocasiones su valor letal, y así, en el tercer acto de *Así que pasen cinco años*, el Arlequín canta: «¡Ay, cómo canta el alba, cómo canta! / ¡Qué témpanos de hielo azul levanta!» (*APCA*, II, 560); y en *Doña Rosita*, la flor enrojeció durante el día, se marchitó en la noche, y al final, «se deshojó suspirando / por los cristales del alba» (*DRS*, II, 936).

Por oposición a la aurora y a su curso radiante, la tarde y el ocaso, que también pueden aparecer personificados o revestidos de originales metáforas[85], son el símbolo exacto de todo lo que se apaga, agoniza y desaparece, y en primer lugar de la muerte: en numerosos mitos, el sol atraviesa al huir las profundidades del mar, del Infierno, o del reino de los muertos, y nos deja sumidos en una oscuridad que no es más que un breve preámbulo de nuestro ocaso final.

También para Lorca, y de acuerdo con el tópico tradicional que establece un parangón entre las etapas del día y las de la vida, la tarde nos recuerda a la vejez, y el ocaso anuncia con su llegada la proximidad o el momento de la muerte[86]. Así, en

85. «La tarde loca de higueras / y de rumores calientes / cae desmayada en los muslos / heridos de los jinetes» («Reyerta», *RG*, I, 399). «El día se va despacio, / la tarde colgada al hombro, / dando una larga torera / sobre el mar y los arroyos» («Prendimiento de Antoñito el Camborio», *RG*, I, 417). «La boca del ocaso / muerde el yeso del monte» (*OC*, I, 637).

86. No es extraño, por tanto, que el ocaso adquiera con frecuencia el color verdoso característico de las cosas muertas en la obra de Lorca: Cuando el día toca a su fin, la tarde suelta «su verde / cabellera lírica / y tiembla dulcemente» («Tres crepúsculos», *OC*, I, 761). En la «Gacela de la terrible presencia», antes de contemplar la figura del ser amado, el hablante prefiere «un ocaso de verde veneno / y los arcos rotos donde sufre el tiempo» (*DT*, I, 574). Terribles, en fin, son los versos de «Cementerio judío» en que los «Verdes girasoles temblaban / por los páramos del crepúsculo / y todo el cementerio era una queja / de bocas de cartón y trapo seco» (*PNY*, I, 521-22).

Libro de poemas, la unión, mediante la lluvia, de la tierra y el cielo, ya viejos, se produce «con una mansedumbre de atardecer constante» («Lluvia», *LP*, I, 34). También en el poema «El lagarto viejo», el ocaso del animal coincide con «el fantasma indeciso / de la tarde agosteña» que «ha roto el horizonte» (*LP*, I, 92), y con un ambiente en que la puesta del sol parece el preludio de un final definitivo:

Ya se ha disuelto el sol
en la copa del monte
....
Ya está el campo sin gente,
los montes apagados
y el camino desierto;
sólo de cuando en cuando
canta el cuco en la umbría
de los álamos.

(*Ibíd.*, 93-94)

En «Canción oriental», la granada es un «seno / viejo y apergaminado», y dentro de ella, «cada velo es un ocaso», y el fruto, un «Cielo seco y comprimido / por la garra de los años» (*LP*, I, 105). En «Espigas», es el día el que envejece, y «ya maduro de luz y sonido, / por los montes azules declina» (*LP*, I, 120) ; y en «Chopo muerto», el árbol muere aquejado «de un amor inocente / por el sol del ocaso» (*LP*, I, 109), y ya en los primeros versos leemos:

¡Chopo viejo!
Has caído
en el espejo
del remanso dormido,
abatiendo tu frente
ante el Poniente.

(*Ibíd.*, 108)

En «Salomé y la luna», la hermosa joven que causó la muerte del Bautista, se nos presenta como «Un ocaso de ojos / y de labios», en una «Tarde / continuada / y delirante» (*OC*, I, 616). En « Poniente», el crepúsculo, con aspecto hosco, apare-

ce «teñido / de sombra», y como preludio de la oscuridad definitiva, nos «dará una noche inmensa / sin brisa ni caminos» (*OC*, I, 706). Y en otro de los poemas de *Suites*, hasta el reloj, que anuncia imperturbable el declinar de las horas y los días, tendrá finalmente su ocaso:

> ¿Cuándo será el crepúsculo
> de todos los relojes?
> ¿Cuándo esas lunas blancas
> se hundirán por los montes?
>
> («La selva de los relojes», *OC*, I, 833)

De ahí también que en los dramas lorquianos, en que la muerte se halla tan a menudo presente, el sol que se pone anuncie el ocaso inevitable de los protagonistas: Al empezar el último acto de *El maleficio*, por ejemplo, «Todas las plantas están pintadas con luz suave del crepúsculo maduro» (*MM*, II, 39). La estampa primera de *Mariana Pineda*, se desarrolla en una «Tarde de otoño» (*MP*, II, 167). En la escena V, Mariana «Se asoma a los cristales y ve la última luz de la tarde», en una:

> Hora redonda y oscura
> que me pesa en las pestañas.
> Dolor de viejo lucero
> detenido en mi garganta.
> Ya debieran las estrellas
> asomarse a mi ventana
> y abrirse lentos los pasos
> por la calle solitaria.
> ¡Con qué trabajo tan grande
> deja la luz a Granada!
>
> (*Ibíd.* 179)

Más tarde, «La luz se va retirando de la escena» (*ibíd.*, 183), que queda «en una dulce penumbra» (*ibíd.*, 184). Cuando Pedrosa habla con Mariana, ya en la estampa tercera, «La luz empieza a tomar el tono del crepúsculo» (*ibíd*, 258), y las cosas «comienzan a teñirse de luz dorada» (*ibíd.*, 261); y en los últimos momentos del drama, «Toda la escena irá adquiriendo,

hasta el final, una gran luz extrañísima de crepúsculo granadino» (*ibíd.*, 269); mientras Mariana exclama:

Pero ¡qué bien entiendo lo que dice esta luz!
¡Amor, amor, amor, y eternas soledades!

(*Ibíd.*, 270)

Y la Novicia:

Ya no verán tus ojos las naranjas de luz
que pondrá en los tejados de Granada la tarde.

(*Ibíd.*, 271)

En el acto III de *Así que pasen cinco años*, el ruiseñor, que anuncia con su canto el final del día, es, en los labios de la Mecanógrafa, un símbolo de la imposibilidad del amor, y de la muerte próxima:

Un ruiseñor que canta,
ruiseñor gris de la tarde
en la rama del aire.
Ruiseñor. Te he sentido.
Quiero vivir.

(*APCA*, II, 574)

La última escena de *Doña Rosita* se desarrolla «en una dulce penumbra de atardecer» (*DRS*, II, 970); y el ocaso de la rosa, paralelo al de la protagonista, ocurre:

Cuando en las ramas empiezan
los pájaros a cantar
y se desmaya la tarde
en las violetas del mar.

(*Ibíd.*, 888-89)

A veces el final del día puede traernos una sensación esperanzada de paz, alegría y fe, como ocurre en el prólogo de las «Meditaciones y alegorías del agua», en que el poeta, al atardecer, siente que «una frescura maravillosa» invade su cuerpo,

mientras le envuelven «las últimas hebras de la cabellera crepuscular» (*OC*, I, 881). En «El macho cabrío», la anécdota tiene lugar «En la tarde de rosa y de zafiro, / llena de paz romántica» (*LP*, I, 148); y al abrirse el telón, en el primer acto de *La zapatera:*

> Toda la escena tendrá un aire de optimismo y alegría exaltada en los más pequeños detalles. Una suave luz naranja de media tarde invade la escena (*ZP*, II, 378).

Sin embargo, y en contraposición con los ejemplos que acabamos de comentar, el sol poniente suele dejar en nuestro espíritu un profundo poso de tristeza, aunque no siempre de angustia: el crepúsculo es un momento de recogimiento y de melancolía vaga, tal como ocurre en la obra de nuestro autor, en cuya poesía más temprana vemos ya brotar aquella ensoñación nostálgica que en la hora del ocaso acompaña frecuentemente a los poetas románticos y modernistas:

> Tarde lluviosa en gris cansado,
> y sigue el caminar.
> Los árboles marchitos.
> Mi cuarto, solitario.
> Y los retratos viejos
> y el libro sin cortar...
>
> («Tarde», *LP*, I, 83)

«Mi corazón durmióse en la tristeza / del crepúsculo», canta el protagonista de «Ritmo de otoño» tras oír las palabras del viento (*LP*, I, 139). En el mismo poema, a los gusanos que interrogan a la naturaleza, «en la muda tristeza de la tarde / respondióles el polvo del camino» (*ibíd.*, 140); y en «Canción menor»:

> ...los árboles se besan
> en el crepúsculo. Yo
> voy llorando por la calle,
> grotesco y sin solución.
>
> (*LP*, I, 19)

En un poema juvenil titulado «Realidad», el hogar familiar nos recuerda al fuego solar que muere triste sobre el paisaje:

Los troncos ardían.
En la negra sala
otro Sol moría,
como un cisne rubio,
de melancolía.

(*OC*, I, 1085)

«¡Qué trabajo me cuesta / dejarte marchar, día!», exclama el protagonista de la «Canción del día que se va» (*C*, I, 390). Entre los poemas de *Suites*, el titulado «Sirena» asocia la melancolía con la última luz de la tarde: «¡Oh, qué llama de horizonte! / ¿Y esta tristeza?» (*OC*, I, 1084); y en los de la serie titulada «Seis canciones de anochecer», leemos:

Y yo con la tarde
sobre mis hombros
como un corderito
muerto por el lobo
bajo el pianísimo
del oro.

(«Solitario», *OC*, I, 753)

Mientras el paisaje se detiene en un delirio melancólico:

Disuelta la tarde
y en silencio el campo.

Los abejarucos
vuelan suspirando.

Los fondos deliran
azules y blancos.

El paisaje tiene
abiertos sus brazos.

(«Delirio», *OC*, I, 754)

Como los demás símbolos que utiliza Lorca, el ocaso tiene también una importante significación amorosa en muchos pasajes: el sol poniente es el amor imposible y encendido, que se oculta y desaparece antes de hacerse realidad; y así, en el rojo

de las últimas brasas pueden verse los destellos de una pasión que sufre, y que adquiere muy pronto la tonalidad morada del dolor y del crepúsculo. Ya en un párrafo de «Místicas», por ejemplo, el poeta adolescente confiesa:

> Bajo el cálido color del atardecer de otoño, cuando las ramas son sueños de oro y las aguas son miel de plata y de menta, cuando la luz se muere diciendo pesares y los pianos cantan romanzas febriles, cuando todo es de tristeza pesada y profunda... hay algunas almas que murmuran desesperados de tener pasiones siempre sin que se borren, y esas almas que sufren y rezan a lo desconocido vagan solas y sin consuelo posible porque alcanzaron ver al mundo en toda su locura y sinrazón («Místicas», *OC,* III, 181).

En otro texto temprano, el poema titulado «Luz», el atardecer es de nuevo el escenario de una pasión luminosa e imposible:

> Es la mágica hora sentida del ocaso.
> El monte se desangra. La luz es rubia. Yo
> marcho por el sendero con aire de fracaso,
> apagada la frente y rojo el corazón.
>
> (*OC,* I, 1003)

Igual que en «Encuentro», en que, tras dialogar con el Diablo, el poeta concluye:

> Y yo me voy por unas
> perspectivas de ocaso
> donde se abren las fuertes
> rosas de los labios.
>
> (*OC,* I, 1022)

En la «Canción menor», de *Libro de poemas,* la voz del hablante, que llora su amor imposible en el crepúsculo, está «manchada de luz sangrienta» (*LP,* I, 19). Doña Juana es la «princesa divina de crepúsculo rojo» («Elegía a doña Juana la loca», *LP,* I, 22). En otra composición del mismo libro, tras recordar un «viejo mediodía de labios» y «de miradas», el hablante siente cómo la sombra de su alma «huye por un ocaso

de alfabetos, / niebla de libros / y palabras» («La sombra de mi alma», *LP*, I, 32). En «Noviembre», y en una tarde triste, el poeta recuerda otra tarde y otro beso, como un:

> Tema lejano de mi sombra,
> ¡sin rayo de oro!
> Cascabel vacío.
> Tarde desmoronada
> sobre piras de silencio.
>
> («Noviembre», *LP*, I, 70)

Y en «Arbolé, arbolé», los jóvenes ofrecen a la niña un amor que se torna frío y amenazante, hasta que, al final del día, la muchacha queda sola, envuelta en las luces del ocaso, bañada por la luz pálida del astro de la noche:

> Cuando la tarde se puso
> morada, con luz difusa,
> pasó un joven que llevaba
> rosas y mirtos de luna.
> «Vente a Granada, muchacha».
> Y la niña no lo escucha.
>
> (*C*, I, 315)

LA NOCHE, LA OSCURIDAD, LA SOMBRA

Para los griegos, la Noche era hija del Caos, y madre del Cielo, de la Tierra y de los demás dioses, ya que las tinieblas preceden a cualquier otra forma de existencia, y en cierta manera están en su origen. Y si atendemos a sus aspectos simbólicos, la noche es un ser esencialmente ambiguo, ya que es capaz de engendrar a la vez la ternura y el engaño, la suerte y la discordia, el sueño y la angustia, la vida y la muerte; y en su

seno conviven la pesadilla y el terror junto a «la preparación activa del nuevo día, donde brotará la luz de la vida»[87].

Igual que ocurría con la aurora, la imaginación humana ha personificado con frecuencia a la noche, convirtiéndola en la misteriosa divinidad de manto oscuro y andar sigiloso de la que nos hablan las leyendas, los mitos y las fantásticas creaciones de los poetas; y así, en la mitología clásica, la noche es la mujer que recorre el cielo envuelta en su velo sombrío, sobre un carro tirado por cuatro caballos negros, y acompañada por sus hijas, las Furias y las Parcas[88].

También en la poesía de Lorca, la noche se nos presenta como una extraña figura femenina, o aparece disfrazada de sugestivas metáforas, de forma que al irse la tarde, «Llegan a lo lejos los mantos de la noche» (*IP*, III, 55), y cuando viene la aurora:

> La gran tumba de la noche
> su negro velo levanta
> para ocultar con el día
> la inmensa cumbre estrellada.
>
> («Alba», *LP*, I, 53)

En *Canciones*, la noche es una figura femenina que introduce su «brazo moreno / con pulseras de agua» por la ventana del cuarto en que reposa el poeta («Nocturnos de la ventana», *C*, I, 292), o que «canta desnuda / sobre los puentes de marzo» («Serenata», *C*, I, 354); y en la «Canción de jinete», a lomos de su caballo:

> La noche espolea
> sus negros ijares
> clavándose estrellas.
>
> (*C*, I, 307)

En la «Oda a Salvador Dalí»:

87. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, págs. 753-54. Véase también Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, pág. 326; y José Luis Morales y Marín, *op. cit.*, págs. 238-39.

88. *Ibíd.*, pág. 753.

La Noche, negra estatua de la prudencia, tiene
el espejo redondo de la luna en su mano.

(*OC*, I, 953)

Y en el poema de «La sirena y el carabinero»:

La noche disfrazada con una piel de mulo
llega dando empujones a las barcas latinas.
El talle de la gracia queda lleno de sombra
y el mar pierde vergüenzas y virtudes doradas.

(*OC*, I, 1043)

En los versos de *Romancero gitano*, la noche «busca llanuras / porque quiere arrodillarse» («San Gabriel», *RG*, I, 414), «aguarda grietas del alba / para derrumbarse toda» («Martirio de Santa Olalla», *RG*, I, 433), o:

...llama temblando
al cristal de los balcones,
perseguida por los mil
perros que no la conocen.

(«Muerto de amor», *RG*, I, 421)

En Nueva York, el poeta ve perderse a los tres amigos «por la noche que enseñaba su esqueleto de tabaco» («Fábula y rueda de los tres amigos», *PNY*, I, 450). En «El rey de Harlem», «tenía la noche una hendidura y quietas salamandras de marfil» (*PNY*, I, 460). Esa misma noche sufre en la jungla neoyorquina el dolor de su muslo acribillado por «Enjambres de ventanas» («Danza de la muerte», *PNY*, I, 471); o aparece «abierta de piernas sobre las terrazas» («Paisaje de la multitud que orina», *PNY*, I, 476); y, cuando oscurece, invade Coney Island transformada en una «mujer gorda, enemiga de la luna» («Paisaje de la multitud que vomita», *PNY*, I, 473)[89].

La oscuridad y la sombra son hijas de la noche, y producen en nosotros la misma sensación de incertidumbre y terror que su progenitora, como luego veremos, junto a la inquietud que

89. Seguimos a Miguel García Posada, *Lorca: interpretación*, pág. 102.

experimentamos ante lo velado, fugitivo, indeciso y cambiante que sus penumbras esconden. La sombra es también nuestro reflejo, un desdoblamiento de nosotros mismos, y así, en numerosos pueblos de Africa y América existe la creencia de que la sombra forma parte esencial del individuo, y es algo así como el alma del ser humano, su *alter ego*, que permanecerá cerca de él cuando muera[90]; y según otra tradición, el hombre que vende su alma al diablo se queda sin sombra[91]. Algo de todo ello ha llegado hasta nosotros, y permanece en el habla coloquial[92] o en la voz de los poetas, que a menudo aluden a esa extraña sombra melancólica que les acompaña en el retablo del sueño, que Machado imaginaba:

> siempre desierto y desolado, y sólo
> con mi fantasma dentro,
> mi pobre sombra triste
> sobre la estepa y bajo el sol de fuego[93].

La presencia de la sombra como desdoblamiento del propio sujeto es muy corriente en Lorca, y a través de tales imágenes, su obra nos pone de nuevo en contacto con ese sustrato ancestral y misterioso en el que Federico ahonda su inspiración. En «Cazador», por ejemplo, uno de los poemas incluidos en *Canciones*, leemos:

> ¡Alto pinar!
> Cuatro palomas por el aire van.
>
> Cuatro palomas
> vuelan y tornan.
> Llevan heridas
> sus cuatro sombras.

90. James George Frazer, *La rama*, págs. 230-35; y Lucien Lévy-Bruhl, *El alma*, págs. 113 y sigs.

91. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pág. 956.

92. Recuérdense las expresiones *tener buena* o *mala sombra*, que el *Diccionario* de la Academia recoge con el sentido de «Ser agradable y simpático»; y «Ejercer mala influencia sobre los que le rodean», o «Ser desagradable y antipático» (Real Academia Española, *Diccionario*, vol. II, pág. 1258).

93. Antonio Machado, *Soledades*, XXXVII, en *Poesías completas*, edic. cit., pág. 451. Véase también Rafael Lapesa, *art. cit.*, págs. 407 y sigs.

¡Bajo pinar!
Cuatro palomas en la tierra están.

(*C*, I, 284)

Antes de morir, el joven de «Suicidio» «Vio su sombra tendida y quieta / en el blanco diván de seda» (*C*, I, 365); y en «El niño loco», al atardecer:

...la luz que se iba dio una broma.
Separó al niño loco de su sombra.

(*C*, I, 362)

En la «Canción del naranjo seco», para no verse «sin toronjas», el árbol muerto ruega: «Leñador. / Córtame la sombra» (*C*, I, 389); y en «Pórtico»:

El aire se había muerto,
estaba inmóvil y arrugado.

Los pinos yacían en tierra,
sus sombras de pie ¡temblando!

(*OC*, I, 891)

En fin, en un poemita que Federico envió a Jorge Guillén en 1925, se enfrentan la inquietud y el sosiego en este fascinante juego de vidas y sombras contrapuestas:

Chopo y torre.

Sombra viva
y sombra eterna.

Sombra de verdes voces
y sombra exenta.

Frente a frente piedra y viento,
sombra y piedra.

(*OC*, I, 1040)

Por oposición a la luz, que como ya sabemos es un símbolo de la ciencia, de la verdad y del conocimiento, la oscuridad y

la noche representan todo aquello que se oculta a la mirada y a la conciencia del hombre: lo desconocido, lo misterioso, lo mágico, lo velado o vacío, lo oculto, lo extraño y confuso, la nada:

> La rosa
> no buscaba ni ciencia ni sombra,
> confín de carne y sueño,
> buscaba otra cosa[94].

Leemos en el poema titulado «Casida de la rosa» (*DT*, I, 595). Ya en una composición de *Libro de poemas*, la pajarita finge tener fe, porque no quiere que «se enteren los niños / de que hay sombra detrás de las estrellas» («Pajarita de papel», *LP*, I, 77). En «Prólogo», el poeta pregunta a Dios si hay algo más allá del horizonte humano, o si, por el contrario:

> ¿Nos hundes en la sombra
> del abismo?
> ¿Somos pájaros ciegos
> sin nidos?
>
> (*LP*, I, 87)

Y el hablante de «Manantial» se pregunta:

> Pero el negro secreto de la noche
> y el secreto del agua
> ¿son misterios tan solo para el ojo
> de la conciencia humana?
> ¿La niebla del misterio no estremece
> al árbol, el insecto y la montaña?
> ¿El terror de la sombra no lo sienten
> las piedras y las plantas?
>
> (*LP*, I, 125)

94. La antítesis de estos versos es la misma que enunció Machado para describir la extraña mezcla de ignorancia y de saber que es la intuición humana: «Yo no sé que noble, / divino poeta, / unió a la amargura / de la eterna rueda / la dulce armonía / del agua que sueña, / y vendó tus ojos, / ¡pobre mula vieja!... / Mas sé que fue un noble, / divino poeta, / corazón maduro / de sombra y de ciencia» (Antonio Machado, «La noria», *Soledades*, XLVI, en *Poesías completas*, edic. cit., pág. 461).

También dentro del reducido mundo mitológico de los insectos del *Maleficio,* la oscuridad representa lo extraño y lo desconocido, lo que permanece oculto a la razón y a la mirada y produce terror, y así se lo explica Curianito a la Mariposa:

> No insistas en volar. Es de noche. Mira
> cuánta sombra en las ramas
> y la sombra es el peso que nos duerme:
> es muy sutil y aplasta.
>
> (*MM*, II, 56)

Y, al morir la Mariposa, el mismo personaje se pregunta:

> ¿Quién me pierde entre sombra?
> ¿Quién me manda sufrir sin tener alas?
>
> (*Ibíd.*, 57)

En *Bodas de sangre,* el cuchillo se adentra hasta el misterioso centro del alma en que anida «la oscura raíz del grito» (*BS*, II, 798); y en otros pasajes, el propio mundo anímico del hombre se nos presenta igualmente oscuro, lleno de voces confusas y extrañas sugestiones inconscientes, a través de las cuales el poeta intenta descubrir las fuentes de la poesía:

> quiero sondar la fuente de mi vida
> y sacar de los fangos de mi sombra
> las esmeraldas líricas.

Escribe Federico en «Encina» (*LP,* I, 133); aunque años más tarde, en el verano de 1927, advierte en una carta a Sebastià Gasch sobre la fascinación y los peligrosos destellos que hay en «los grandes espejos oscuros que la poesía y la locura ponen en el fondo de sus barrancos» (*OC*, III, 967).

El poeta es un ser capaz de escuchar la voz de la naturaleza, aunque también es consciente de los innumerables misterios que hay escritos en ella:

> Sabe que los senderos
> son todos imposibles,
> y por eso de noche
> va por ellos en calma.
>
> (*OC*, I, 994)

Sin embargo, el auténtico artista es aquel que es capaz de alumbrar con la luz de su espíritu lo confuso y velado: «La metáfora está siempre regida por la vista», explica Lorca en su conferencia sobre «La imagen poética de don Luis de Góngora», y es la mirada aguda del verdadero poeta la que impide «que la sombra enturbie el contorno de la imagen que se ha dibujado delante de ella» (*OC*, III, 230). Luminosa, entre todas, es la poesía de Góngora, a pesar de las «voces oscuras y torpes», «sin luz ni espíritu» que se han levantado contra ella (*ibíd.*, 227). Y una diáfana claridad hay en el pincel de Salvador Dalí, joven pintor de «Alma higiénica», capaz de plasmar en sus lienzos un orden luminoso, presente y oculto a la vez en esa «oscura selva de formas increíbles» que se abre ante nuestra mirada:

El mundo tiene sordas penumbras y desorden,
en los primeros términos que el humano frecuenta.
Pero ya las estrellas, ocultando paisajes,
señalan el esquema perfecto de sus órbitas.

(«Oda a Salvador Dalí», *OC*, I, 954)

Con un significado muy similar al que acabamos de exponer, la noche y sus sombras pueden evocar, por oposición al día, los recuerdos y las cosas que el tiempo ha ido borrando, pero que permanecen ocultas en el confín indeciso del pasado y en nuestra memoria, lejos de la certeza del presente y cubiertas ya por un velo de melancolía. El tiempo, en efecto, «tiene color de noche. / De una noche quieta», leemos en una suite de la serie «La selva de los relojes» (*OC*, I, 835). En «Otro sueño», el poeta:

¡Quisiera en estos árboles
atar el tiempo
con un cable de noche negra,
y pintar luego
con sangre las riberas
pálidas de mis recuerdos!

(*LP*, I, 132)

Junto a la memoria, el presentimiento es la única facultad que nos permite explorar y adentrarnos en esa «tiniebla / del tiempo» («El presentimiento», *LP*, I, 54); y en efecto, en muchos pasajes, Federico intenta descubrir las cosas que están cubiertas de sombra en esa noche sin fin de lo que nunca ha de volver. En la descripción de San Pedro de Cardeña, por ejemplo:

> La gesta colosal quisiera hablar en el misterio soleado, pero ya las cimeras y los petos de malla huyeron por un fondo sin luz... (*IP*, III, 31).

En la «Balada interior» leemos:

> El corazón
> que tenía en la escuela
> donde estuvo pintada
> la cartilla primera,
> ¿está en ti,
> noche negra?
> ....
> Mi amor errante,
> castillo sin firmeza,
> de sombras enmohecidas,
> ¿está en ti
> noche negra?
> ....
> ¡Oh gran dolor!
> Admites en tu cueva
> nada más que la sombra.
> ¿Es cierto,
> noche negra?
>
> (*LP*, I, 90-91)

En una composición de *Suites* titulada «Marimantas», el poeta insiste en la dificultad de recobrar todo aquello que el tiempo ha ocultado entre sus sombras:

> En el lago del bosque
> pescan los fantasmas

de la noche.
....
Sacan peces de sombra
con sus cañas de aroma.

Pero en realidad buscan
sus corazones en el Nunca.

Como yo busco el mío
en el tiempo perdido.

(*OC*, I, 1087)

En otra composición, imaginamos que el camino abandona el campo para perderse «en la negra distancia / de lo eterno» («El camino», *LP*, I, 103). En «Verlaine», «La canción, / que nunca diré», es una «Canción llena de horas / perdidas en la sombra» (*C*, I, 321); y en «Infancia y muerte», el poeta intenta en vano buscar su niñez, que ya no es más que «una rata que huía por un jardín oscurísimo» (*OC*, I, 1049).

En el simbolismo tradicional, como ha señalado Juan Eduardo Cirlot, las tinieblas, anteriores al *fiat lux*, representan el estado de las potencias no desenvueltas que dan lugar al caos, y se relacionan con las fuerzas inferiores no sublimadas, en las que reside el mal[95]. Por todo ello, y en contraste con la luz, que es la más importante de las hierofanías, las sombras de la noche nos recuerdan todo aquello que se opone a la presencia de Dios y a su providencia constante, y evocan sobre todo los influjos diabólicos y el espíritu infernal: el terrible reino de Lucifer, al que Dios, al condenarlo, arrojó para siempre a un abismo sin luz. La oscuridad es por consiguiente un símbolo del pecado en la literatura religiosa, por ser el fruto de Satanás, príncipe del mal y las tinieblas[96], y también como forma de ignorancia opuesta a la luz de la verdad: En un fragmento de *Impresiones y paisajes*, tras los muros del convento, llega «la última hora del crepúsculo, y quieren entrar las som-

95. Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, pág. 344.

96. «Desaparecerá de la tierra su recuerdo, y no tendrá ya nombre sobre la faz del desierto; se le empujará de la luz a las tinieblas [...] ¡Esta es la suerte del malvado, y éste el lugar del que no reconoce a Dios» (*Libro de Job*, 18, 17-21, en *Sagrada Biblia*, edic. cit., pág. 665).

bras de la tentación» (*IP*, III, 57); y entre todos los pecados destaca la vanidad, capaz de inculcar en los hombre «una negrura interior que les impide ver el más allá» (*ibíd.*, 61). En un poema juvenil de Federico titulado «¡Azul! ¡Azul! ¡Azul!», mientras el hablante presiente en el ocaso «la cara / graciosa de Satán», «la sombra advierte / que es bello y fuerte el Mal» (*OC*, I, 1005). En «Iglesia abandonada», el sacerdote levanta la mula y el buey con sus fuertes brazos, para espantar a las fuerzas del mal, formadas por los «sapos nocturnos que rondan los helados paisajes del cáliz» (*PNY*, I, 464). En la «Danza de la muerte», son esos mismos poderes sombríos los que se han apoderado de la ciudad, sumergida en la «noche oscura» de un «tiempo sin luces» (*PNY*, I, 470); y en los versos de «Mundo», de la *Oda al Santísimo Sacramento*, los hombres aparecen hundidos entre las sombras del egoísmo y la ignorancia, en una:

> Noche de rostro blanco. Nula noche sin rostro.
> Bajo el sol y la luna. Triste noche del mundo.
>
> (*OC*, I, 962)

El final del día es un momento de sosiego, armonía y quietud, en que, lejos del tráfago diurno, en la soledad, el hombre podría alcanzar la serenidad interior «en la paz de la noche tranquila» («Santiago», *LP*, I, 44)[97]. Sin embargo la soledad nocturna, y la oscuridad en general, vienen siempre acompañadas por esa vaga tristeza que, según vimos, traen consigo las sombras del crepúsculo: los destellos felices de la mañana ya se han borrado, ha muerto el fulgor de la tarde, y las tinieblas de la noche inundan el alma de melancolía y pesar. «¡Qué tristeza tan seria me da sombra!», exclama el hablante de la «Balada triste», que nos cuenta «en las noches la tristeza» de su amor ignorado (*LP*, I, 28). Cuando llega la noche «turbia», en «La luna y la muerte»:

97. Cfr. también: «Cantan los niños / en la noche quieta; / ¡arroyo claro, / fuente serena!» («Balada de la placeta», *LP*, I, 96). «Ha roto la armonía / de la noche profunda / el calderón helado y soñoliento / de la media luna» («Concierto interrumpido», *LP*, I, 104). «La dulzura tenue del anochecer, / cual negro rocío / tapizó la senda, / teniendo de inmenso dosel a la noche, / que venía grave, preñada de estrellas» («Invocación al laurel», *LP*, I, 137).

Yo mientras tanto pongo
en mi pecho sombrío
una feria de músicas
con las tiendas de sombra.

(*LP*, I, 114)

El hablante de la «Invocación al laurel», se declara hermano del ciprés «en noche y en pena» (*LP*, I, 136); y en «Los álamos de plata», se nos propone abrir el alma a la eternidad «para que entren las llamas del horizonte astral», e iluminen «la sombra del amor carcomido» (*LP*, I, 118-19). La amargura que destilan los versos de «El lagarto viejo», se halla presente sobre todo en los tonos dormidos del paisaje:

Ya está el campo sin gente,
los montes apagados
y el camino desierto;
solo de cuando en cuando
canta un cuco en la umbría
de los álamos.

(*LP*, I, 94)

Especialmente triste es la historia del *Maleficio*, y por eso la contó el poeta «en un anochecer de otoño» (*MM*, II, 6); y al final del primer acto, Curianito recita:

Me volveré tristeza sobre la noche oscura
y llamaré a mi madre como cuando era niño.

(*Ibíd.*, 38)

«Malestar y noche» es el significativo título de un poema de *Canciones*, en que el autor nos lleva hasta una «Noche de cielo balbuciente / y aire tartamudo» (*C*, I, 360); y en las «Seis canciones de anochecer», el paisaje queda envuelto después del crepúsculo en un velo de tristeza:

Sobre la verde bruma
se cae un sol sin rayos.

La ribera sombría
sueña al par que la barca
y la esquila inevitable
traba la melancolía.

(*OC*, I, 751)

En otro poema de *Suites*, titulado «Soledad»:

Cuando la selva del azul oculte
la tierra,
mi corazón continuará
empapado de niebla.

(*OC*, I, 626)

Cuando llueve en Santiago, nos sumergimos «na noite escura», y la ciudad queda «lonxe do sol» (*SPG*, I, 561); y en la «Gacela de la raíz amarga», el dolor se siente en «en el tronco fresco / de noche recién cortada» (*DT*, I, 578).

Los versos del cante jondo, sobre todo, resuenan entre las sombras de una noche andaluza perpetua y extraña, vestidos de voces sombrías, y agitados por los «sonidos negros» de un *duende* «oscuro y estremecido» («Juego y teoría del duende», *OC*, III, 307). Y, en efecto:

> ...el cante jondo canta siempre en la noche. No tiene ni mañana ni tarde, ni montañas ni llanos. No tiene más que la noche, una noche ancha y profundamente estrellada. Y le sobra todo lo demás («El cante jondo. Primitivo canto andaluz», *OC*, III, 207).

En «Paisaje», por ejemplo:

Sobre el olivar
hay un cielo hundido
y una lluvia oscura
de luceros fríos.
Tiembla junco y penumbra
a la orilla del río.
....
Una bandada

de pájaros cautivos,
que mueven sus larguísimas
colas en lo sombrío.

(*PCJ*, I, 157)

El grito de la Siguiriya:

desde los olivos
será un arco iris negro
sobre la noche azul.

(«El grito», *PCJ*, I, 159)

En «Madrugada», las saetas dejan rastros de lirio «Sobre la noche verde» (*PCJ*, I, 186). Cuando muere la Petenera, «Largas sombras afiladas / vienen del turbio horizonte» («Muerte de la Petenera», *PCJ*, I, 193). Al huerto de la Petenera, sembrado de cipreses negros y lleno de oscuridad:

...se llega
demasiado tarde
con los ojos sin luz
y el paso vacilante,
después de atravesar
un río de sangre.

(«El huerto de la Petenera»,
OC, I, 1101)

Y en otra composición de la misma serie, evocando metafóricamente a las cuerdas de la guitarra:

En la noche del huerto,
seis gitanas,
vestidas de blanco
bailan.
....
En la noche del huerto,
sus dientes de nácar,
escriben la sombra
quemada.
Y en la noche del huerto,

sus sombras se alargan,
y llegan hasta el cielo
moradas.

(«Danza en el huerto de la
Petenera», *PCJ*, I, 192)

En «Barrio de Córdoba», la noche es el escenario que la muerte ocupa:

En la casa se defienden
de las estrellas.
La noche se derrumba.
Dentro, hay una niña muerta
con una rosa encarnada
oculta en la cabellera.

(*PCJ*, I, 212)

El «Diálogo del Amargo» transcurre en la oscuridad: «No me gusta andar de noche», afirma un personaje (*PCJ*, I, 234); sin embargo, el caballo en el que montan «Es lo oscuro» (*ibíd.*, 238); tras la descripción de los inquietantes cuchillos que lleva el Jinete, «La noche se espesa como un vino de cien años» (*ibíd.*, 238); hasta que finalmente, el Jinete invita al Amargo a subir a su caballo, porque «Es necesario llegar antes de que amanezca» (*ibíd.*, 240).

Recordemos, además, que las coplas del cante jondo hunden sus raíces en la «pena negra», una pena que, según explicó Lorca durante un recital, es una especie de «sombra interior, profunda», más propia del cielo que de la tierra («El recital de García Lorca i Margarida Xirgu a la Residència», *OC*, III, 364). A la pena la evocan los *cantaores* «bajo las noches marinas del Puerto» («El cante jondo. Primitivo canto andaluz», *OC*, III, 215). Soledad Montoya, el personaje más sugestivo del *Romancero gitano*, es precisamente la encarnación de esa pena misteriosa: En los primeros versos, la protagonista baja «por el monte oscuro», y su carne, que es «Cobre amarillo», «huele a caballo y a sombra» (*RG*, I, 408). Al finalizar el poema llega la luz de un nuevo día, y con ella la esperanza, aunque la protagonista permanece envuelta en una noche interminable, de «madrugada remota» (*ibíd.*, 409), en la que Federico vio la:

> ...concreción de la Pena sin remedio, de la pena negra, de la cual no se puede salir más que abriendo con un cuchillo un ojal bien hondo en el costado siniestro (Lectura de «Romancero gitano», *OC*, III, 343-44).

Y en el conjunto del libro:

> ...no hay más que un solo personaje grande y oscuro como un cielo de estío, un solo personaje que es la Pena que se filtra en el tuétano de los huesos y en la savia de los árboles, y que no tiene nada que ver con la melancolía ni con la nostalgia ni con ninguna aflicción o dolencia del ánimo, que es un sentimiento más celeste que terrestre (*ibíd.*, 340).

Tanto las coplas del cante jondo como los romances gitanos, nos recuerdan que la noche es un símbolo de la muerte, no sólo por oposición al día y a su esplendor vital, sino también porque la noche paraliza la vida, oculta a los seres bajo un manto sombrío, invita al sueño, que es hermano y espejo de Thánatos, y nos sitúa lejos de la luz, en un paraje similar al que habitan los muertos. Recordemos, en efecto, la presencia escalofriante de la muerte en algunos ambientes desprovistos de luz característicos de la obra de Lorca: el cielo nocturno presidido por la luna, la profundidad del mar, el fondo de los aljibes, el «aire oscuro» que presagia algún hecho luctuoso[98]. Por todo ello, y de acuerdo con una imagen de larga tradición[99], «oscuridad», «noche» y «sombra» son sinónimos de muerte en numerosos textos lorquianos. En «Meditación bajo la lluvia», por ejemplo, el poeta se pregunta si todo se perderá al morir:

> ¿Y el alma verdadera se despierta en la muerte?
> ¿Y esto que ahora pensamos se lo traga la sombra?
>
> (*LP*, I, 122)

98. Véase más adelante, págs. 291 y sigs.

99. «Cerrar podrá mis ojos la postrera / sombra», escribe Quevedo en un conocido soneto (*Poesía*, edic. cit., pág. 511); Góngora advierte que con los años, la belleza se tornará «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada» (Luis de Góngora, *Sonetos completos*, edic. de Biruté Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1969, pág. 222); y en una cancioncilla tradicional citada por el propio Lorca, «Si tu eres mi linda amiga, / ¿cómo no me miras, di? / —Ojos con que te miraba / a la sombra se los di» («Juego y teoría del duende», *OC*, III, 313).

El joven de «Suicidio», rompió el espejo que reflejaba su imagen, para morir, y:

> Al romperlo, un gran chorro de sombra
> inundó la quimérica alcoba.
>
> (*C*, I, 365)

Y en «Canción inútil», el poeta rechaza la idea de la muerte, y la actitud de espera ante su llegada, con estas palabras:

> Hombre y pez en sus medios, bajo cosas flotantes,
> esperando en el alga o en la silla su noche,
> ¡quiero olvidarlas!
>
> (*C*, I, 385)

En un poema de la «Suite de los espejos», los ojos:

> Son dos encrucijadas
> de la sombra.
> La muerte llega siempre
> de esos campos ocultos.
>
> (*OC*, I, 675)

En otro poema de *Suites*, la joven Salomé, portadora de muerte, es una «crisálida de sombra / bajo un palacio obscuro» («Salomé y la luna», *OC*, I, 616). Sobre la superficie del río Caistro, el que lleva la barca de los muertos, «resbala la noche fría» («Caistro», *OC*, I, 734). El cuerpo y el alma del poeta, ya viejos, esperan allí donde los ríos abren sus manos:

> Sin lámpara,
> sin luciérnaga,
> ¡en la tiniebla!
>
> («Espera», *OC*, I, 775)

En el poema «Fin», del mismo grupo:

> Mirando a los cuatro puntos
> todo esta muerto.

El cielo de la noche
es una ruina,
un eco.

(*OC*, I, 704)

Y en «Memento», el hablante pensaba que los muertos permanecen en un constante crepúsculo:

Aunque me han dicho
que muertos
no se tiene
más recuerdo
que el de un cielo de Estío,
un cielo negro
estremecido
por el viento.

(*OC*, I, 702)

En los poemas de *Romancero gitano*, la oscuridad ocupa como símbolo de la muerte un papel especialmente relevante. Recordemos, por ejemplo, el «Romance de la luna, luna», en que la reina de la noche cautiva al niño y se lo lleva hasta el cielo (*RG*, I, 393-94). La misteriosa muchacha del «Romance sonámbulo», antes de morir, sueña en su baranda «Con la sombra en la cintura» (*RG*, I, 400). La muerte del Amargo «Será de noche, en lo oscuro, / por los montes imantados» (*RG*, I, 424). Presagios de muerte tiene la sombra que envuelve el cuerpo de Soledad Montoya (*RG*, I, 408). El «Martirio de Santa Olalla» se inicia en una «Noche de torsos yacentes» (*RG*, I, 433). Y en el «Romance de la Guardia Civil española», contrastan la alegría de la fiesta gitana, en una «noche platinoche / noche, que noche nochera» (*RG*, I, 427), y la presencia terrible y oscura de los guardias, que:

Con el alma de charol
vienen por la carretera.
Jorobados y nocturnos,
por donde animan ordenan

silencios de goma oscura
y miedos de fina arena.

(*Ibíd.*, I, 426)

También la oscuridad y la noche comparecen de manera insistente en los poemas neoyorquinos, con el fin de subrayar la presencia de la muerte en las calles de la ciudad y en el propio corazón dolorido del poeta. En Nueva York, durante la histeria suicida que trajo consigo el *crack* de 1929, el poeta sentía:

> ...como un ansia divina de bombardear todo aquel desfiladero de sombra por donde las ambulancias se llevaban a los suicidas con las manos llenas de anillos («Un poeta en Nueva York», *OC*, III, 353).

En «Tu infancia en Menton», hay un «llanto de medianoche y paño roto / que quitó luna de la sien del muerto» (*PNY*, I, 453). En «Luna y panorama de los insectos», «la noche es interminable cuando se apoya en los enfermos» (*PNY*, I, 511); y de ahí que en ese paisaje de muerte y desolación, sea «inútil buscar el recodo / donde la noche olvida su viaje» (*ibíd.*, 475). Tras morir entre las aguas, la protagonista de «Niña ahogada en el pozo» permanece sumergida «en lo oscuro» (*PNY*, I, 498). En una de las últimas composiciones de *Poeta en Nueva York*, quedan «las ramas desgajadas» cuando las arrastra «un torso de sombra / coronado de laurel» («Vals de las ramas», *PNY*, I, 538); igual que en la «Casida de los ramos», en que «la penumbra con paso de elefante / empujaba las ramas y los troncos», mientras el poeta espera que sus propios ramos «se quiebren ellos solos» (*DT*, I, 591).

En el *Llanto*, la muerte de Ignacio se produce en una hora extraña en que la sombra del coso taurino dibuja los perfiles de la muerte: «¡Eran las cinco en todos los relojes! / eran las cinco en sombra de la tarde» («La cogida y la muerte», *Ll*, I, 552). En la «Gacela de la terrible presencia», antes que acercarse al desnudo amado, el protagonista prefiere admitir «que la noche se quede sin ojos» y «que la lombriz se muera de sombra», o contemplar «el duelo de la noche herida / luchando enroscada con el mediodía» (*DT*, I, 574). «Gacela de la muerte oscura» es el significativo título de una composición en que el

poeta quiere olvidar las hierbas del cementerio y la presencia terrible de la noche:

> No quiero enterarme de los martirios que da la hierba,
> ni de la luna con boca de serpiente
> que trabaja antes del amanecer.
>
> (*DT*, I, 581)

En la «Canción de cuna. Para Mercedes muerta», el hablante exclama: «Blanca princesa de nunca. / ¡Duerme por la noche oscura!» (*OC*, I, 1068); y en el poema dedicado al nacimiento de «Malva Marina Neruda», el poeta desearía alejar a la muerte con su verbo emocionado:

> ¡Quién pudiera quebrar los pies oscuros
> de la noche que ladra por las rocas
> y detener al aire inmenso y triste
> que lleva dalias y devuelve sombras!
>
> (*OC*, I, 1063)

Tanto en los diálogos como en las acotaciones del teatro lorquiano, la noche y la sombra están a menudo presentes para anunciar la muerte o servirle de vehículo: En el *Maleficio*, la Muerte se disfraza de Amor, y:

> ¡Cuantas veces el enorme esqueleto portador de la guadaña, que vemos pintado en los devocionarios, toma la forma de una mujer para engañarnos y abrirnos las puertas de su sombra! (*MM*, II, 6).

Y Curiana Nigromántica advierte a Curianito:

> Si de ella te enamoras, ¡ay de ti!, morirás.
> Caerá toda la noche sobre tu pobre frente.
> La noche sin estrellas donde te perderás...
>
> (*Ibíd.*, 38)

Las sombras de la noche, que protegen a Fernando y a Pedro (*MP*, II, 197 y 223), simbolizan el final que espera a Mariana, y forman la:

Hora redonda y oscura
que me pesa en las pestañas.
....
¡Noche temida y soñada;
que me hieres ya de lejos
con larguísimas espadas!

(*Ibíd.*, 179-80)

El Niño muerto de *Así que pasen cinco años*, canta al hundirse en la noche:

Nunca veremos la luz,
ni las nubes que se levantan,
ni los grillos en la hierba,
ni el viento como una espada.

(*APCA*, II, 521)

El caballo blanco de *El público* llevará a Julieta en su grupa y la pasará «a la noche»:

A lo oscuro. En lo oscuro hay ramas suaves. El cementerio de las alas tiene mil superficies de espesor. [...] Te daré lo más callado de lo oscuro (*EP*, II, 629).

El acto tercero de *Bodas* se desarrolla «de noche», entre «Grandes troncos húmedos» y un «Ambiente oscuro» (*BS*, II, 772). A Leonardo, después de morir, «musgo de noche / le corona la frente» (*ibíd.*, 797); mientras que la voz del Novio «es ya una voz oscura detrás de los montes» (*ibíd.*, 794); y al final, los dos jóvenes no serán más que:

dos hombres en las patas del caballo.
Muertos en la hermosura de la noche.

(*Ibíd.*, 792)

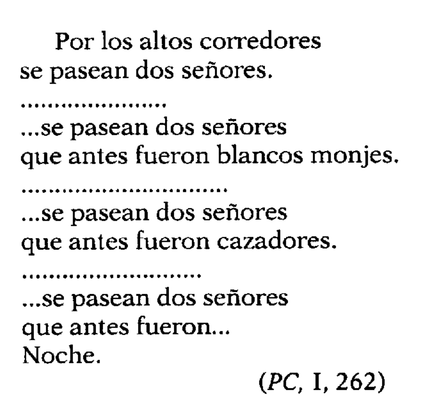
En fin, la *rosa mutábile* se vuelve blanca al marchar el día:

Y cuando toca la noche
blando cuerno de metal,

y las estrellas avanzan
mientras los aires se van,
en la raya de lo oscuro
se comienza a deshojar.

(*DRS*, II, 889)

Sumida en la noche permanece la sangre privada de luz de los seres oprimidos[100], y también la vida en germen de aquellos que aún no han visto los destellos del día. En «Corredor», de «Palimpsestos», por ejemplo, el poeta evoca dos figuras, y a través de ellas remonta la corriente del tiempo hasta llegar a la nada:


Por los altos corredores
se pasean dos señores.
....
...se pasean dos señores
que antes fueron blancos monjes.
....
...se pasean dos señores
que antes fueron cazadores.
....
...se pasean dos señores
que antes fueron...
Noche.

(*PC*, I, 262)

«Quiero volver a la infancia. / Y de la infancia a la sombra», canta el poeta en la composición de la «Suite del regreso» titulada «Recodo» (*OC*, I, 746). En «Perspectiva», las semillas que no florecieron:

Todas sueñan extrañas
aventuras de sombra.

100. «¡Ay, Harlem! / ¡No hay angustia comparable a tus rojos oprimidos, / a tu sangre estremecida dentro del eclipse oscuro, / a tu violencia granate sordomuda en la penumbra, / a tu gran rey prisionero con un traje de conserje! / [...] / La sangre no tiene puertas en vuestra noche boca arriba» («El rey de Harlem», *PNY*, I, 460-61).

Frutos inaccesibles
y vientos amaestrados.

(*OC*, I, 906)

En *Así que pasen cinco años*, cuando va a aparecer la figura del Maniquí, con su canto de amor roto y semillas ahogadas, «La luz de la escena se oscurece» (*APCA*, II, 551); y su ropa interior se queda:

helada de nieve oscura,
sin que los encajes puedan
competir con las espumas.

(*Ibíd.*, 552)

Y durante la romería, Yerma ruega:

Señor, que florezca la rosa,
no me la dejéis en sombra[101].

(*Y*, II, 868)

El amor es sobre todo el principal referente de la oscuridad en las páginas de Lorca: la noche, como ya sabemos, invita al sosiego y a la ensoñación romántica, y oculta a los enamorados bajo sus sombras, haciéndose cómplice de su secreto; y no es extraño, por tanto, que los amantes lorquianos esperen protegidos por la noche la llegada del amor. La aventura de la casada infiel, por ejemplo, tiene lugar en una «noche marchosa y ardiente», «noche de vega alta y junco en penumbra» (Lectura de «Romancero gitano», *OC*, III, 344); y, en efecto, la historia que el romance narra:

Fue la noche de Santiago
y casi por compromiso.
Se apagaron los faroles
y se encendieron los grillos.

(«La casada infiel», *RG*, I, 406)

101. Para los valores de la sombra en *Yerma*, véase Calvin Cannon, *art. cit.*, págs. 125-26.

También Don Mirlo volverá para ver a la Zapatera, según explica él mismo en tono grandilocuente:

> Cuando las sombras crepusculares invadan con sus tenues velos el mundo y la vía pública se halle libre de transeúntes (*ZP*, II, 400).

En la «Gacela del amor desesperado», el protagonista espera la llegada de la oscuridad para encontrar a su amor, y sin embargo:

> La noche no quiere venir
> para que tú no vengas,
> ni yo pueda ir.
>
> (*DT*, I, 575)

En la «Gacela del amor imprevisto», el hablante recuerda con nostalgia los días en que «enlazaba cuatro noches / tu cintura, enemiga de la nieve» (*DT*, I, 573); y a la actriz de *La comedia sin título,* le gustaría ser una potra buscada y amada al amanecer «en lo oscuro de los establos» (*CST*, II, 1082). En la romería de *Yerma* se oye cantar:

> Te desnudaré,
> casada y romera,
> cuando en lo oscuro
> las doce den.
>
> (*Y*, II, 866)

Y en la danza del mismo cuadro, la Hembra canta:

> Cuando llegue la noche lo diré,
> cuando llegue la noche clara.
> Cuando llegue la noche de la romería
> rasgaré los volantes de mi enagua.

Aunque, mientras, el agua del amor y de la fertilidad se cubre con sombras de muerte y dolor:

> Y en seguida vino la noche.
> ¡Ay, que la noche llegaba!

Mirad qué oscuro se pone
el chorro de la montaña.

(*Ibíd.*, 871)

Y así, la oscuridad y el misterio en que transcurren muchas escenas de amor, junto a un cierto aire de clandestinidad y pecado, transmiten al lector un sentimiento ambivalente, mezcla de seducción y temor. Las Manolas de Doña Rosita, por ejemplo, buscan amores misteriosos en la penumbra, mientras «La noche viene cargada / con sus colinas de sombra» (*DRS*, II, 899). Sombrío es también el ambiente nocturno de «Serenata», en que el baño de amor de Lolita queda envuelto en el manto de la noche, bajo el enigmático destello plateado de la luna[102], mientras «Por las orillas del río / se está la noche mojando» (*C*, I, 354). La noche, en fin, es el momento del amor, y también la antesala de la muerte en *Bodas*, en *La casa de Bernarda Alba* y en la romería del último acto de *Yerma*.

No hay que olvidar, en efecto, que en esa noche interminable de tantos poemas lorquianos, el amor se vuelve extraño, escondido, siniestro, doloroso, sin luz: amor sombrío, de sabor agrio y terribles efectos, en el que la simbiosis de la pasión y la muerte resulta más que nunca evidente. La Curianita Silvia de *El maleficio*, por ejemplo, exclama:

¡Amor, quién te conociera!
Dicen que eres dulce y negro,
negras tus alas pequeñas,
negro tu caparazón
como noche sin estrellas.

(*MM*, II, 18)

En «Madrigal de verano», la cabellera de Estrella se extiende «como un manto / de sombra en la pradera», y su mirar «sombrío» anuncia la dolorosa pasión —«morada / estrella del dolor»— evocada en los versos siguientes (*LP*, I, 50). En otra composición del libro, se nos dice que hay almas habitadas por «dolientes espectros / de pasiones», y:

102. Véase antes, págs. 86 y sigs.

Ecos
de una voz quemada
que viene de lejos
como una corriente
de sombra.

(«Hay almas que tienen»,
LP, I, 84)

El caballo en que don Pedro monta para buscar el amor, es «sombrío» («Burla de don Pedro a caballo», *RG*, I, 438); y el llanto del caballero enamorado, «oscuro» (*ibíd.*, 436). En *Diván del Tamarit*, el niño es amado y destruido por «el punzón oscuro» que forman las aguas («Casida del herido por el agua», *DT*, I, 589); y en el «Poema doble del lago Eden», el hablante sólo desea «amor humano», «en el rincón más oscuro de la brisa que nadie quiera» (*PNY*, I, 490). El ambiente nocturno está presente en la «Gacela de la raíz amarga», en que el agrio sabor que el poeta ha probado:

Duele en la planta del pie
el interior de la cara,
y duele en el tronco fresco
de noche recién cortada.

(*DT*, I, 578)

En la «Gacela del recuerdo de amor», la pasión sin salida aproxima al poeta a la muerte, que llega de noche, en silencio:

No te lleves tu recuerdo.
Déjalo solo en mi pecho,

temblor de blanco cerezo
en el martirio de enero.

Me separa de los muertos
un muro de malos sueños.
....

Toda la noche, en el huerto
mis ojos como dos perros.

Toda la noche, comiendo
los membrillos de veneno.

(*DT*, I, 579)

En *El público*, según explica el Caballo negro, el amor es sombrío porque ha de quedar por fuerza mancillado por el contacto de la carne:

> ¡Oh amor, amor, que necesitas pasar tu luz por los calores oscuros! ¡Oh mar apoyado en la penumbra y flor en el culo del muerto! (*EP*, II, 635).

Y fruto de un amor atormentado es *La realidad y el deseo*, de Luis Cernuda, un libro que subyugó a Federico «con su amorosa agonía encadenada, con su ira y sus piedras de sombra» («En homenaje a Luis Cernuda», *OC*, III, 486).

Los sentimientos y los símbolos a los que nos venimos refiriendo, son especialmente frecuentes en los sonetos, llamados precisamente *del amor oscuro*[103], aunque se pueden rastrear numerosos precedentes en los textos lorquianos que acabamos de citar. Lo oscuro probablemente hace referencia en primer lugar a lo clandestino y pecaminoso de las pasiones prohibidas; y es oportuno recordar aquí, como anécdota significativa, que el personaje predilecto de Lorca en el auto sacramental de *La vida es sueño* de Calderón, y el que él solía representar con *La Barraca*, era la *Sombra*: figura de rostro oculto y mantos oscuros, que simbolizaba el pecado y la culpa[104]. También las pasiones oscuras son las que nacen del amor homosexual, sobre el que pesa, además de la maldición de lo prohibido y clandestino, el estigma de las relaciones estériles, incapaces de dar luz a nuevas vidas. En fin, el amor oscuro, según explicaba Vicente Aleixandre, era para Lorca

103. Este es probablemente el título que Lorca pensaba dar a su libro de sonetos —así lo indicó Vicente Aleixandre en la conocida semblanza de Federico a la que a continuación aludimos—, aunque no tenemos ninguna certeza al respecto. Para los problemas textuales e interpretativos de estos poemas, véase Víctor Infantes, «Lo 'oscuro'de los *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca», en Gabriele Morelli (ed.), *Federico García Lorca. Saggi critici*, págs. 57-88.

104. Ian Gibson, *Federico García Lorca*, vol. II, pág. 169.

«el amor de la difícil pasión, de la pasión maltrecha, de la pasión oscura y dolorosa, no correspondida o mal vivida»[105]; y en la semblanza del amigo, ya citada, el mismo Aleixandre escribe a propósito de estos *Sonetos*:

> Su corazón era como pocos apasionado, y una capacidad de amor y de sufrimiento ennoblecía cada día más aquella noble frente. Amó mucho, cualidad que algunos superficiales le negaron. Y sufrió por amor, lo que probablemente nadie supo. Recordaré siempre la lectura que me hizo, tiempo antes de partir para Granada, de su última obra lírica, que no habíamos de ver terminada. Me leía sus *Sonetos del amor oscuro*, prodigio de pasión, de entusiasmo, de felicidad, de tormento, puro y ardiente monumento al amor, en que la primera materia es ya la carne, el corazón, el alma del poeta en trance de destrucción. Sorprendido yo mismo, no pude menos que quedarme mirándole y exclamar: «Federico, ¡qué corazón! ¡Cuánto ha tenido que amar, cuánto que sufrir!» (*OC*, II, XI).

En uno de estos sonetos, el poeta quiere compartir su amor y su pena «en un anochecer de ruiseñores» («El poeta dice la verdad», *OC*, I, 943); y, sin embargo, en la composición titulada «Noche del amor insomne»:

> Noche arriba los dos con luna llena,
> yo me puse a llorar y tú reías.
> Tu desdén era un dios, las quejas mías
> momentos y palomas en cadena.
>
> (*OC*, I, 949)

En otro poema nos acercarmos al recóndito espacio en que el místico se encuentra a solas con Dios, convertido aquí en un lugar de amor y de agonía:

> Llena, pues, de palabras mi locura
> o déjame vivir en mi serena
> noche del alma para siempre oscura.
>
> («Soneto de la carta», *OC*, I, 942)

105. *Ibíd.*, pág. 394.

En el «Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma», y de acuerdo con el conocido tópico del amor cortés:

Así mi corazón de noche y día,
preso en la cárcel del amor oscura
llora sin verte su melancolía.

(*OC*, I, 946)

Y en uno de los sonetos más emocionantes de la serie, las paradojas se suceden para expresar los claroscuros y las llagas de amor, en un ambiente de angustia y de oscuridad:

¡Ay voz secreta del amor oscuro!
¡ay balido sin lanas! ¡ay herida!
¡ay aguja de hiel, camelia hundida!
¡ay corriente sin mar, ciudad sin muro!

¡Ay noche inmensa de perfil seguro,
montaña celestial de angustia erguida!
¡Ay perro en corazón, voz perseguida,
silencio sin confín, lirio maduro!

Huye de mi, caliente voz de hielo,
no me quieras perder en la maleza
donde sin fruto gimen carne y cielo.

Deja el duro perfil de mi cabeza,
apiádate de mí, ¡rompe mi duelo!,
¡que soy amor, que soy naturaleza!

(«¡Ay voz secreta del amor oscuro!»,
OC, I, 947)

CAPÍTULO IV

EL AIRE

EL AIRE, SOPLO DE VIDA

El aire y el viento, términos utilizados frecuentemente como sinónimos en español, ocupan un papel destacado en la poética lorquiana, tanto por su presencia inmediata en las páginas de nuestro autor, como por la original constelación de símbolos que el poeta construye en torno a ellos[1]. El aire, en efecto, fascinaba a Lorca tanto o más que los restantes elementos, y ya en las páginas de *Impresiones y paisajes*, el narrador admira el:

> Viento fuerte, cargado de aromas admirables. Viento agradable y dulce, con solemnidad bíblica. Viento de leyendas de ánimas y cuentos de lobos. Viento que tiene alma de invierno eterno, acostumbrado a ladridos de perros y rodar de peñas en el misterio de la medianoche... Viento lleno de poesía popular, cuyo encanto miedoso nos enseñó la abuela al conjuro de sus cuentos... En la cara me abofetea francamente, ungiéndome con la nevada frescura que encierra (*IP*, III, 40).

En «Ritmo de otoño», de *Libro de poemas*, hay una larga confesión en la que oímos hablar a un viento melancólico en

1. Véase Egon Huber, *op. cit.*, págs. 65 y sigs.; y María Teresa Babín, *op. cit.*, págs. 274 y sigs.

el que aparecen compendiados todos los elementos de la naturaleza y todas las facetas del espíritu:

—Yo soy todo de estrellas derretidas,
sangre del infinito.
Con mi roce descubro los colores
de los fondos dormidos.
Voy herido de místicas miradas,
yo llevo los suspiros
en burbujas de sangre invisibles
hacia el sereno triunfo
del amor inmortal lleno de Noche.
Me conocen los niños,
y me cuajo en tristezas,
sobre cuentos de reinas y castillos.
Soy copa de luz. Soy incensario
de cantos desprendidos
que cayeron envueltos en azules
transparencias de ritmo.
En mi alma perdiéronse solemnes
carne y alma de Cristo,
y finjo la tristeza de la tarde
melancólico y frío.
Soy la eterna armonía de la tierra.
El bosque innumerable.

Llevo las carabelas de los sueños
a lo desconocido.
Y tengo la amargura solitaria
de no saber mi fin ni mi destino.

(*LP*, I, 138-39)

En una carta dirigida a Melchor Fernández Almagro en agosto de 1921, el joven autor escribe:

> Yo empiezo a trabajar y estoy haciendo unas prosas mal escritas seguramente, pero llenas de esperanza. En verso estoy escribiendo unas «historietas del viento»... ¡Ya veremos!... Pero ¡qué admirable y qué lleno de perspectivas está el viento! (*OC*, III, 711).

Durante su estancia en Nueva York, Lorca esbozó la conferencia titulada precisamente «Escala del aire», de la que conservamos algunas líneas (*OC*, III, 334-35), y cuyo tema, según explica el autor en una carta a su familia, iba a ser:

> «El viento, la brisa y el huracán en la poesía lírica del siglo XVI». Una conferencia sobre paisajes con aire en los poetas y una diferenciación de sus temperamentos y calidades, con esta piedra de toque (*OC*, III, 846).

Un tema sobre el que el autor vuelve en una de sus «Alocuciones argentinas», al hablar de los veranos de España, en los que puede sentirse:

> El aire enjuto, que teme San Juan de la Cruz porque agosta las metálicas flores de su cántico, aire expirante por cien bocas que cantó Góngora, aire que es un inmenso pecho de arena sembrado de cactus diminutos, lleva nieblas calientes desde los riscos de Pancorbo al muro blanco de Cádiz, que sorprendió el primer sueño de Lord Byron (*OC*, III, 468).

Y en su charla sobre «El cante jondo. Primitivo canto andaluz», Federico explicaba:

> Pero lo que en los poemas del cante jondo se acusa como admirable realidad poética es la extraña materialización del viento, que han conseguido muchas coplas.
>
> El viento es personaje que sale en los últimos momentos sentimentales, aparece como un gigante preocupado de derribar estrellas y disparar nebulosas, pero en ningún poema popular he visto que hable y consuele como en los nuestros [...].
>
> ....
>
> Es esta una particularidad deliciosa de los poemas; poemas enredados en la hélice inmóvil de la rosa de los vientos (*OC*, III, 209-10).

Inspirado en esa tradición popular y culta a la que hemos aludido, y guiado por su extraordinaria intuición, Federico también construye con el aire imágenes memorables[2], y logra

2. En «La viuda de la luna», el aire forma la «cortina del viento», que «tiembla sin cesar» (*OC*, I, 618). También en «Pórtico» el aire se materializa

regalar con vientos y brisas el oído[3], la vista[4], el olfato[5], y hasta el gusto[6] y el tacto[7] de los lectores.

De otro lado, el aire es a la vez intangible y ubicuo, inmaterial y móvil, eficaz e incorpóreo, todo lo cual hace de él «un símbolo sensible de la vida invisible»[8], y lo convierte en el más

---

en una tela compacta, cuando «Los árboles / tejen el viento» (*OC*, I, 649); y en otro poema de *Suites*, «La Tierra duerme bajo / su mantilla de viento» (*OC*, I, 841). En «Situación», «La primera sierpe de viento / va entre las alamedas sin savia» (*OC*, I, 894). El jardín de la toronjas de luna está situado «en las altísimas llanuras del aire» (*OC*, I, 890). Y el Primo de Rosita volverá «cuando la niebla del río / empañe el muro del viento» (*DRS*, II, 904).

3. Para la personificación del viento, y su diálogo con el hombre, véase más adelante, págs. 273 y sigs.

4. En su «Elogio de Antonia Mercé, *La Argentina*», Federico recordaba que la bailarina «ha de batallar con el aire que la circunda», y que nadie «ha sabido escribir en el viento dormido este arabesco de sangre y hueso como Antonia Mercé» (*OC*, III, 478). El aire en otros casos se viste de color: En «Copla cubana», «sobre la isla perdida / el aire amarillo tiembla» (*OC*, I, 1054). Verde es el viento de «Romance sonámbulo» y «Preciosa y el aire» (*RG*, I, 396 y 400), como luego veremos. En «San Rafael» vemos «los grises puros / de la brisa, desplegada / sobre los arcos de triunfo» (*RG*, I, 412). Al caer una piedra en el estanque, «hasta los pájaros que dormían en las ramas umbrosas saltan disparados en bandadas por todo el aire azul» («Alocución al pueblo de Fuentevaqueros», *OC*, III, 424). Y en otros casos, el aire es de cristal: «las arañas tienden / sus caminos de seda / —rayas al cristal limpio / del aire—» («Los encuentros de un caracol aventurero», *LP*, I, 9). En «Campo»: «Noche verde. / Lentas / espirales moradas / tiemblan / en la bola de vidrio / del aire» (*PCJ*, I, 1106). «Sobre las casas nuevas / se mueve un encinar / y tiene el cielo enormes / curvas de cristal» («Ciudad», *PC*, I, 261). «¡Vivimos en celdas de cristal, / en colmenas de aire!» («Colmena», *OC*, I, 659).

5. «A poco, y ya esfumado el último acorde de luz, el viento de las sierras empieza a esparcir su hermosura y olor» (*IP*, III, 56). «Desciende el aire con su gran monotonía cargado de aromas serranos» (*ibíd.*, 84). El aire se asocia al hinojo y su aroma en el «Nocturno esquemático»: «Hinojo, serpiente y junco. / Aroma, rastro y penumbra. / Aire, tierra y soledad» (*C*, I, 274). En «Pórtico», «Los árboles / tejen el viento / y las rosas lo tiñen / de perfume» (*OC*, I, 649).

6. «Por el aire dulzón / ha cruzado una abeja» («Los encuentros de un caracol aventurero», *LP*, I, 13); y en el «Romance sonámbulo», «El largo viento, dejaba / en la boca un raro gusto / de hiel, de menta y de albahaca» (*RG*, I, 402).

7. En «Canción con reflejo», «un árbol destrenzaba / la brisa del rocío, / ¡la brisa! / plata del tacto» (*OC*, I, 689). En Granada, nos dice Federico en una conferencia, se prefieren las cosas pequeñas: «patio chico, música chica, agua pequeña, aire para que baile sobre nuestros dedos» («Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre», *OC*, III, 321). Sobre la caricia del aire y de la brisa, véase más adelante, n. 37 de este capítulo.

8. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pág. 67.

misterioso de los elementos, y el que de manera más variada y constante ha sido personificado por la imaginación humana:

> Todas las fases del viento tienen su psicología [ha escrito Bachelard]. El viento se excita y se desanima. Grita y se queja. Pasa de la violencia a la angustia. El carácter mismo de los soplos entrecortados e inútiles puede dar una imagen de una melancolía ansiosa muy diferente de la melancolía agobiada[9].

Muchos primitivos han visto en el aire, y sobre todo en el viento huracanado, a una divinidad extraña y versátil, a un espíritu beneficioso, o a algún ser maligno al que se puede asustar, alejar o matar arrojándole flechas, piedras o ramas encendidas[10]. Entre los griegos, los vientos eran divinidades inquietas, representadas por caballos o por hombres desenfrenados, que habitaban en el fondo de las cavernas; y además del rey de los vientos, Eolo, la mitología griega distingue otras personificaciones del aire, según la dirección en que éste sople[11]. Recordemos también que nuestro folklore ha logrado aquella «extraña materialización del viento» a la que Lorca aludía, convirtiéndolo en un personaje misterioso, o en el confidente a quien el hombre entrega «todo su tesoro íntimo con la completa seguridad de que será escuchado» (*OC*, III, 209)[12]; y Federico, por su parte, recordó en una entrevista[13] que, siendo niño:

> En el patio de mi casa había unos chopos. Una tarde se me ocurrió que los chopos cantaban. El viento, al pasar por entre sus ramas, producía un ruido variado en tonos, que a mí se me antojó musical (*OC*, III, 598).

9. Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, México, FCE, 1982, pág. 284.

10. Fernando Ortiz, *op. cit.*, págs. 50 y sigs. y passim; y James George Frazer, *La rama*, pág. 112.

11. Hermann Steuding, *op. cit.*, pág. 102; y J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pág. 1071.

12. Recordemos algunos ejemplos, tomados de la tradición popular, que el propio Federico transcribe: «Subí a la muralla; / me respondió el viento: / ¿para qué tantos suspiritos / si ya no hay remedio?» («El cante jondo. Primitivo canto andaluz», *OC*, III, 210). «El aire lloró / al ver las *duquitas* tan grandes / e mi corazón» (*ibíd.*).

13. «La vida de García Lorca, poeta», por José R. Luna, *Crítica*, Buenos Aires, 10 de marzo de 1934.

Años más tarde, en Eden Mills, Lorca dijo en cierta ocasión a Philip Cummings: «¡Cállate... quiero oír el ritmo en el viento... me habla del antaño!», y al cabo de unos minutos, cuando su amigo le preguntó qué le había susurrado el aire, contestó: «Mucho, mucho. He andado en sus aulas un precioso rato»[14]. Y en la prosa, los versos y los dramas lorquianos, el viento canta y habla[15], cobra vida, dialoga con los personajes, e interviene como uno más en la trama lírica o dramática: En «El concierto interrumpido» de *Libro de poemas*, por ejemplo, «El viento se ha sentado en los torcales / de la montaña oscura», (*LP*, I, 104). En los versos de «Friso», encima de la superficie de la tierra:

Las niñas de la brisa
van con sus largas colas.

Mientras que en el cielo:

Los mancebos del aire
saltan sobre la luna.

(*C*, I, 283)

Mosquito explica en *La tragedia de don Cristóbal*: «Abrí mi ojo todo lo que pude —me lo quería cerrar el dedo del viento—» (*TDC*, II, 106). En *Doña Rosita*, la rosa mudable se deshojó:

...cuando la noche, grande
cuerno de metal sonaba
y los vientos enlazados
dormían en la montaña

(*DRS*, II, 936)

14. Ian Gibson, *Federico García Lorca*, vol. II, pág. 39.

15. Las voces y los sonidos del aire son muy frecuentes en *Impresiones y paisajes:* En Baeza, sentimos un «aire que habla en los esquinazos» (*IP*, III, 66). «Nunca se siente un ruido fuerte, únicamente el aire pone en sus encrucijadas modulaciones violentas las noches de invierno» (*ibíd.*, 12). «El viento hablaba entre las ramas y ponía temblores de manantial en las hojas de las yedras» (*ibíd.*, 28). «Mas en vano escuchaste los acentos del aire. / Nunca llegó a tu oído la dulce serenata» («Elegia», *LP*, I, 41). «Ahora comprendo el lamentar del agua, / y el lamentar de las estrellas, / y el lamentar del viento en la montaña, / y el zumbido punzante / de la abeja» (*MM*, II, 45). «En el patio ladra el perro, / en los árboles canta el viento» (*Y*, II, 807).

En la «Burla de don Pedro a caballo»:

Todas las ventanas
preguntan al viento,
por el llanto oscuro
del caballero.

(*RG*, I, 436)

Anticipándose al miedo que invadirá las calles del pueblo, en el «Romance de la Guardia Civil española», «El viento, vuelve desnudo / la esquina de la sorpresa» (*RG*, I, 427); y ese aire natural, viento desnudo sobre un cielo puro, es el que añoran los negros de Nueva York[16], que:

Aman el azul desierto,
....
azul de una noche sin temor de día,
azul donde el desnudo del viento va quebrando
los camellos sonámbulos de las nubes vacías.

(«Norma y paraíso de los negros», *PNY*, I, 457-58)

En la «Oda a Walt Whitman», las nubes se agrupan formando «manadas de bisontes empujadas por el viento» (*PNY*, I, 528); y en la «Danza de la muerte», el aire es a la vez embarcación y animal cuando:

En mis ojos bebían las dulces vacas de los cielos.
Y las brisas de largos remos
golpeaban los cenicientos cristales de Broadway.
....
El aire de la llanura, empujado por los pastores,
temblaba con un miedo de molusco sin concha.

(*PNY*, I, 471)

16. Para los valores del aire como símbolo de lo vivo y natural en los poemas neoyorquinos, véase Miguel García Posada, *Lorca: interpretación*, págs. 118-19 y 266.

Sin embargo, como los demás seres de la naturaleza, el viento es olvidado en Nueva York, o ha de sucumbir entre las aristas de metal y cemento; y así, en «Panorama ciego», «las delicadas criaturas del aire / [...] manan la sangre nueva por la oscuridad inextinguible» (*PNY*, I, 482); porque allí:

> ...ni una sola persona tiene tiempo de mirar una nube o dialogar con una de esas delicadas brisas que tercamente envía el mar sin tener jamás una respuesta («Un poeta en Nueva York», *OC*, III, 349).

De ahí que en «El niño Stanton», el poeta invite a su interlocutor a buscar las voces de la naturaleza, las:

> ...celestiales palabras
> que duermen en los troncos, en nubes, en tortugas,
> en los perros dormidos, en el plomo, en el viento,
> en lirios que no duermen, en aguas que no copian,
> para que aprendas, hijo, lo que tu pueblo olvida.
>
> (*PNY*, I, 496)

El aire, en fin, es el más poético de los elementos, el más próximo al espíritu humano, con el que a menudo se ha identificado; y en él se advierte un variadísimo repertorio de sensaciones y sentidos, ya que el aire es a la vez aliento y soplo creador, voz y música, brisa y tempestad, luz, vuelo, espíritu, aroma, transparencia, plenitud e infinito.

El aire sorprende, sobre todo, por su doble faz, benefactora y pérfida a un tiempo, y su presencia nos trae vida, consuelo y caricia, cuando llega hasta nosotros en forma de brisa; pero también mutila y destruye disfrazado de ventisca, o deja sentir sus devastadores efectos cuando es huracán. De ahí que los vientos sean, junto a las distintas formas del fuego, los instrumentos característicos del poder con que los dioses vivifican, construyen, enseñan y castigan: la «manifestación de un ser divino, que quiere comunicar sus emociones, de la dulzura más tierna a la cólera más tempestuosa»[17].

17. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pág. 1071.

En Lorca, el aire es un camino[18] a través del cual podemos recibir el soplo y el suspiro del amor, o la visita intempestiva de la muerte: «Si tú vinieras a verme / por los senderos del aire», ruega a su amante el protagonista de «Remanso, canción final» (*PC*, I, 250); en la última escena de *Bodas*, en cambio: «¡Ay, qué cuatro galanes / traen a la muerte por el aire!» (*BS*, II, 798); y en una de las «Historietas del viento», el aire atraviesa todos los colores del iris, desde la pasión encarnada hasta los pálidos tonos de la muerte y el desmayo, pasando por el verde, agrio y confuso:

El viento venía rojo
por el collado encendido
y se ha puesto verde verde
por el río.
Luego se pondrá violeta,
amarillo y...
será sobre los sembrados
un arco iris tendido.

(*OC*, I, 711)

La concepción del aire como principio vital se halla universalmente extendida, y es la conclusión más evidente de un hecho práctico muy simple: los seres vivos perecen cuando les falta el aire, y el aliento es a su vez el más importante síntoma de vida, por lo que el alma, o el espíritu del que la vida depende, se han identificado a menudo con el hálito producido por la respiración. Así, entre numerosos primitivos, el soplo, el viento y el alma no constituyen realidades distintas, sino manifestaciones de una misma entidad anímica misteriosa, que al morir abandona el cuerpo y permanece errabunda entre los mortales[19]. En hebreo, *ruah* significa a la vez 'soplo' y 'espíritu'[20], y es también el influjo divino que Adán recibió de Yavé en el *Génesis* (2, 7), cuando éste «le inspiró en el rostro aliento de vida, y fue así el hombre ser animado»[21]. En árabe, *rih* es 'el

18. Véase más adelante, pág. 304 y n. 59.
19. Lucien Levy-Bruhl, *El alma*, págs. 116-17.
20. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pág. 76.
21. *Sagrada Biblia*, edic. cit., pág. 30.

viento', y *ruh*, 'alma', 'espíritu'; y en griego πνεῦμα significa 'soplo', 'aliento', 'respiración', y también 'vida' y 'espíritu'; los mismos valores que en latín tiene la palabra *anima*, emparentada además etimológicamente con el griego *ἄνεμος*, 'el viento'[22].

Lorca, por su parte, también nos recuerda de forma esporádica esa identificación tradicional entre el aliento, la vida y el alma, como en los versos de «Es verdad», en que el protagonista canta:

¡Ay qué trabajo me cuesta
quererte como te quiero!

Por tu amor me duele el aire,
el corazón
y el sombrero.
(*C*, I, 314)

El aire también es la materia primera necesaria para la existencia, y, como tal, se nos puede ofrecer emparejado con otros elementos en los que la vida concentra su esencia y sus energías, tales como la luz, la sangre, o el calor:

¿De qué sirve mi sangre, Pedro, si tú murieras?
Un pájaro sin aire, ¿puede volar?

Pregunta Mariana (*MP*, II, 211). La Novia de *Así que pasen cinco años* tiene quince años, pero esa vida pujante podría estar formada también por «quince aires» (*APCA*, II, 503). En el último acto de este drama, el Joven pide un poco de vida y de luz para su hijo:

Por favor. Es tan pequeño... Aplasta las naricillas en el cristal de mi corazón y, sin embargo, no tiene aire (*ibíd.*, 577).

Y en otros pasajes, el amor es el vuelo invisible hacia el ser deseado, y el aliento, la prueba cierta de esa vida cercana: El amor de Curianita, por ejemplo, «Está tan cerca / que el aire me trae su aliento» (*MM*, II, 19). «Deja tu aliento sobre mi

22. Carl Gustav Jung, *Los complejos y el inconsciente*, Madrid, Alianza, 6ª edic., 1983, pág. 21.

frente. Limpia / esta angustia que tengo y este sabor amargo», ruega Mariana a Pedro (*MP*, II, 211). La Criada de *Bodas*, al explicar a la Novia qué sentirá al amanecer tras su primera noche de casada:

> Y lo mejor es cuando te despiertes y lo sientas al lado y que él te roza los hombros con su aliento, como con una plumilla de ruiseñor (*BS*, II, 736).

Y en el «Soneto de la dulce queja»:

> Tengo miedo a perder la maravilla
> de tus ojos de estatua, y el acento
> que de noche me pone en la mejilla
> la solitaria rosa de tu aliento.
>
> (*OC*, I, 940)

Pero el valor del aire como principio vital excede el breve contorno del microcosmos humano, y de la misma manera que el hombre se mantiene vivo gracias a la respiración, el universo entero posee un espíritu o hálito cósmico, que a menudo se ha relacionado con el aire, entendido como intermediario entre el cielo y la tierra, como soplo necesario para la subsistencia de los seres, y también como aliento originario y principio cosmogónico, asimilado a la palabra[23]. Así, numerosos dioses de América estudiados por Fernando Ortiz son divinidades de la fertilidad y de la creación, y señores de las lluvias y los vientos[24]. En la *Biblia*, el *ruah*, como ya vimos, es el viento, y a la vez el soplo y el espíritu de Yavé, capaces de otorgar y sostener la vida; y en el *Nuevo Testamento*, el hálito divino es a un tiempo *pneuma* y *logos*, palabra y soplo, aire que da vida, y *Verbo* que configura, crea y sostiene, de manera que:

> Al principio era el Verbo, y el Verbo estaba en Dios y el Verbo era Dios. Todas las cosas fueron hechas por Él, y sin Él no se hizo nada de cuanto ha sido hecho[25].

23. Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, pág. 60; y J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, págs. 66-67.
24. Fernando Ortiz, *op. cit.*, págs. 123 y sigs.
25. *San Juan* (1, 1), en *Sagrada Biblia*, edic. cit., pág. 1271.

Y entre los primitivos filósofos griegos, especialmente en Anaxímenes, el aire fue una importantísima entidad cosmogónica y el primer principio entre los cuerpos simples, «del cual nacen las cosas que están llegando a ser, las ya existentes y las futuras, los dioses y las cosas divinas», sobre todo la tierra, el agua y el fuego, por un proceso de condensación y rarefacción[26]. De esta forma:

> ...el principio de las cosas existentes es el aire; pues de éste nacen todas las cosas y en él se disuelven de nuevo. Y así como nuestra alma, que es aire, dice, nos mantiene unidos, de la misma manera el viento (o aliento) envuelve a todo el mundo[27].

El aire es para Lorca un agente de vida opuesto a la muerte, según podemos comprobar en los «Nocturnos de la ventana», cuando esforzándose por reanimar a la joven muerta, «El viento le dice "niña", / mas no puede despertarla» (*C*, I, 294); o en «Memento», en que el poeta ruega:

Cuando yo me muera,
enterradme si queréis
en una veleta.

(*PCJ*, I, 208)

Además, en su «Oda al Santísimo Sacramento del altar», Lorca nos ha recordado que en la Eucaristía se encuentra «Dios anclado», gracias a la milagrosa unión de la carne humana de Cristo y el soplo del Padre: «Brisa y materia juntas en expresión exacta» (*OC*, I, 961); por lo cual el Sacramento es capaz de reunir y anular realidades aparentemente tan opuestas como la vida y la muerte[28]:

Porque tu signo expresa la brisa y el gusano.
Punto de unión y cita del siglo y el minuto.
Orbe claro de muertos y hormiguero de vivos.

(*Ibíd.*, 963)

26. G. S. Kirk y J. E. Raven, *op. cit.*, págs. 207 y sigs.
27. *Ibíd.*, pág. 226.
28. Véase Eutimio Martín, *op. cit.*, págs. 286 y 302.

Y en «Luna y panorama de los insectos», el poeta desea esperanzado que la ilusión y la vida se acerquen hasta él milagrosamente, escondidas en los pliegues transparentes de la brisa, porque:

Si el aire sopla blandamente
mi corazón tiene la forma de una niña.
Si el aire se niega a salir de los cañaverales
mi corazón tiene la forma de una milenaria boñiga de toro.

(*PNY*, I, 511)

Como consecuencia de lo expuesto, el aire lorquiano es voz y símbolo de la naturaleza, y también cifra de todo lo bello, lo alegre, lo vital y auténtico[29]. Así, cuando en «Huerto de marzo» llega la primavera, y el «manzano / tiene ya sombra y pájaros», el poeta abandona la frialdad invernal del astro de la noche para volar encaramado en la brisa: «¡Qué brinco da mi sueño / de la luna al viento!» (*C*, I, 386). «Echad los limoncitos / al viento», dice el hablante de «Lamentación de la muerte» cuando nos invita a aprovechar el instante en un nuevo *carpe diem* (*PCJ*, I, 206); y en la *Tragicomedia de don Cristóbal*: «Vente, que la pena se te pasará cuando te dé el viento del campo» (*TDC*, II, 120). A su amigo Dalí, Lorca le propone una pintura optimista, en que la idea de la muerte se halle ausente:

No mires la clepsidra con alas membranosas,
ni la dura guadaña de las alegorías.
Viste y desnuda siempre tu pincel en el aire,
frente a la mar poblada con barcos y marinos.

(«Oda a Salvador Dalí», *OC*, I, 957)

En *Mariana Pineda*, cuando la vida resucita alegre con el alba, «despiertan brisas y nubes / desde el frescor de las ramas» (*MP*, II, 262); y al morir la protagonista, tal como le recuerda la Monja 1ª, sus ojos no verán la luz:

Ni sentirás la dulce brisa de primavera
pasar de madrugada tocando tus cristales.

(*Ibíd.*, 271)

29. Egon Huber, *op. cit.*, págs. 75-76.

En «Adiós», Lorca evoca el «alma vieja y mística» de Cuba, «de estrella a estrella, / de brisa en brisa» (*OC*, I, 1055); y en el «Son de negros en Cuba», el poeta, alegre, llegará hasta Santiago «En un coche de agua negra» con «Brisa y alcohol en las ruedas» (*PNY*, I, 541).

Como los demás elementos, el aire ha tenido en el pensamiento precientífico un importante significado sexual, que aún alienta en las leyendas, los mitos y el folklore; y ello es lógico, ya que, además de ayudar a sustentar la vida, el aire es capaz de crearla y transmitirla, como hemos visto. El primitivo intuía, en efecto, que el aire debía estar dotado de alguna misteriosa virtud fertilizadora, puesto que, además de permitirnos respirar y vivir, puede contribuir decisivamente al crecimiento de mieses y frutos[30]; y hoy sabemos que, a parte de otros efectos favorables sobre la vegetación, el viento es el vehículo del polen, y, por tanto, un instrumento indispensable para la reproducción sexual de las plantas; e indicios de todo ello es posible hallar en los escritos de Lorca: «¡El aire pone flores / por las arenas!», exclama la Criada en el día de la boda (*BS*, II, 751); y los invitados: «Despertad, señora, despertad, / porque viene el aire lloviendo azahar» (*ibíd.*, 746). En un poema de *Suites*, al llegar la tarde el poeta espera ilusionado «a los vientos / cargados de semillas / y paisajes inéditos» («Tarde», *OC*, I, 847). Por su poder fertilizante, el aire puede compararse con el agua, como ocurre en el poema de *Suites* titulado «La brisa»:

La brisa
brota como el agua
y se derrama
—ténue bálsamo blanco—
por las cañadas,
y se desmaya
al chocar con lo duro
de la montaña.

(*OC*, I, 713)

30. Cfr.: «Los frutos de estos árboles no se pierden ni faltan, ni en invierno ni en verano: son perennes; y el Céfiro, soplando constantemente, a un tiempo mismo produce unos y madura otros» (Homero, *Odisea* (canto VIII), edic. cit., pág. 156).

Los insectos del *Maleficio*:

> Con la misma tranquilidad y la certeza que el polen de las flores se entrega al viento, ellos se gozaban del amor bajo la hierba húmeda (*MM*, II, 5).

Y comentando la poesía de Góngora, nuestro autor descubre en ella:

> Una sexualidad de estambre y pistilo en el emocionante acto del vuelo del polen en la primavera («La imagen poética de don Luis de Góngora», *OC*, III, 243).

Los elementos en celo, la tierra que engendra y el aire que fecunda, se abrazan en la canción cargada de erotismo que entonan las lavanderas de *Yerma*, cuando «las tiendas del viento cubren a las montañas» (*Y*, II, 838); y la protagonista parece querer repetir el mismo gesto:

> ...se levanta y acude al sitio donde ha estado VÍCTOR y respira fuertemente, como si aspirara aire de montaña (*ibíd.*, 816).

Por otro lado, el aire que agita las hojas y las flores, animándolas a multiplicarse, es un símbolo característico de alegría y amor en la canción popular[31], igual que en la «Baladilla de los tres ríos», en que el Guadalquivir es «alta torre / y viento en los naranjales» (*PCJ*, I, 154); mientras que, en agudo contraste con esa tradición, la unión sexual del viento con las criaturas de la tierra se torna violenta y áspera en los versos de «La casada infiel» cuando: «Con el aire se batían / las espadas de los lirios» (*RG*, I, 407); o en los muy conocidos del «Romance sonámbulo» en que:

31. Recuérdese la conocida cancioncilla tradicional: «De los álamos vengo, madre, / de ver cómo los menea el ayre. / De los álamos de Sevilla, / de ver a mi linda amiga, / de ver cómo los menea el ayre» (Margit Frenk, *op. cit.*, pág. 145, nº 309B); o la más moderna, también recogida por Lorca (*OC*, I, 1121): «A los árboles altos / los lleva el viento, / y a los enamorados / el pensamiento» (Eduardo Martínez Torner, *Cuarenta canciones españolas armonizadas por...*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1924, pág. 45).

La higuera frota su viento
con la lija de sus ramas,
y el monte, gato garduño,
eriza sus pitas agrias.

(*RG*, I, 400)

En fin, en un poema de *Suites*, Lorca traza un croquis esquemático del mundo, de evidente raigambre cubista, en que el viento queda equiparado al deseo, y es el punto de encuentro de la pareja formada por el cielo y la tierra:

Ángulo eterno,
la tierra y el cielo.
Con bisectriz de viento.

Ángulo inmenso,
el camino derecho.
Con bisectriz de deseo.

Las paralelas se encuentran
en el beso.

(«Mundo», *OC*, I, 874)

En el pensamiento mítico, el fuego y el aire son símbolos sexuales y principios masculinos igualmente activos[32], que se complementan mutuamente: El soplo aviva la llama, producida en el medio primitivo por un acto de fricción similar al coito[33], de la misma forma que el viento tempestuoso trae rayos de fuego, y de la conjunción de ambos nace el incendio devastador, y también la llama fecundante, hija del sol[34]. De otro lado, aunque la literatura y el pensamiento occidentales han hecho del fuego el símbolo por excelencia del sexo y de la pasión amorosa[35], de acuerdo con una tradición de estirpe clásica[36] el aire es también sinónimo de felicidad y deleite en la

32. Gaston Bachelard, *Psicoanálisis*, págs. 83-84; Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, pág. 60; y J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pág. 66.
33. Véase antes, pág. 172.
34. Fernando Ortiz, *op. cit.*, págs. 283-84.
35. Véase antes, págs. 173 y sigs.
36. Nos referimos al valor erótico del aire en la poesía castellana del Siglo de Oro, que Lorca tendría sin duda presente en su conferencia «Escala del

obra de Lorca, y símbolo de un amor que puede oscilar entre la brisa suave y el aura amorosa, que besan y acarician con ternura[37], y el arrebatado huracán de la pasión ardiente, que nadie puede apaciguar[38]: El macho cabrío de *Libro de poemas*, por ejemplo, es el animal lujurioso nacido en «los bosques llenos de rosas / donde la luz es huracán» («El macho cabrío», *LP*, I, 149); y un significado erótico parecen tener los versos de «Hora de estrellas» en que: «Hay una juventud de brisas locas / sobre el río» (*LP*, I, 101). En «Normas», en lugar del amor heterosexual, que es «Norma de seno y cadera», el amor del hablante «busca pura / locura de brisa y trino» (*OC*, I, 1047); y en «Venus», la diosa del amor es una «joven muerta», despojada ya de cualquier seña de pasión o deseo: «desnuda de flor y brisa» (*C*, I, 323).

---

aire», ya aludida, y a propósito del cual podrían aducirse numerosos ejemplos, de los que entresacamos algunos: «¡Ay, viento fresco y manso y amoroso, / almo, dulce y sabroso!», escribe Garcilaso de la Vega en su Egloga II (*Poesías*, edic. cit., pág. 157). «Aura süave, blanda y amorosa / que nos halagas con tu fresco buelo» (Fernando de Herrera, *Poesías*, edic. cit., pág. 33). «Mi Amado, las montañas, / los valles solitarios nemorosos, / las ínsulas extrañas, / los ríos sonorosos, / el silbo de los aires amorosos» (San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*, en *Obras Completas*, edic. de Lucinio Ruano de la Iglesia, Madrid, BAC, 11ª edic., 1982, pág. 438). «Deténte, cierzo muerto; / ven, austro, que recuerdas los amores, / aspira por mi huerto / y corran sus olores, / y pacerá el Amado entre las flores» (*ibíd.*, pág. 439). Todas estas imágenes proceden por un lado de la tradición bíblica, especialmente del *Cantar de los cantares*, cuyos influjos son evidentes en San Juan, y por otro de Petrarca, en cuya poesía el aura recuerda además el nombre de su amada, Laura: «L'aura serena che fra verdi fronde / mormorando a ferir nel volto viemme, / fammi risovenir quand'Amor diemme / le prime piaghe, sí dolci profonde» [«La aura serena que entre verdes frondas / murmurando en la cara viene a herirme / me vuelve a recordar cuando Amor hizo / en mí dulces llagas y profundas»] (Francesco Petrarca, «Soneto CXCVI», *Cancionero*, edición bilingüe de Jacobo Cortines, Madrid, Cátedra, 1989, 2 vols., vol. II, págs. 622-23).

37. «Hay ondulaciones fuertes y suaves en la tierra... Los trigales se estremecen al sentir la mano de los vientos» (*IP*, III, 68). «La mano de la brisa / acaricia la cara del espacio / una vez / y otra vez» («Total», *OC*, I, 720). En «Murió al amanecer», «El manantial besa al viento / sin tocarlo» (*C*, I, 343). «Olas de la mar pajiza / no detengan a tu barco. / Aires oblicuos te besen / en el siniestro costado» («Miguel Pizarro», *OC*, I, 1044). Interesante, en fin, es el paralelismo que se establece en el poema «Variación»: «El remanso del aire / bajo la rama del eco. / [...] / El remanso de tu boca / bajo espesura de besos» (*PC*, I, 249).

38. Egon Huber, *op. cit.*, págs. 70-73.

> El verdadero drama es un circo de arcos donde el aire y la llama y las criaturas entran y salen sin tener un sitio donde descansar.

Explica el Director en *El público* para aludir a las pasiones que agitan a los personajes (*EP*, II, 668). En la noche de bodas de Perlimplín, su esposa recibe la visita de cinco hombres, y ella explica que los balcones están abiertos «Porque esta noche ha corrido el aire como nunca» (*ADP*, II, 477). El Joven de *Así que pasen cinco años,* que hubiera podido ser un potro con «el aire roto en el freno / y el mar atado en la grupa» (*APCA*, II, 553), es, sin embargo, un soñador de instintos reprimidos que encierra «el aire en un vaso / y el mar en un vidrio» (*ibíd.*, 573); mientras que Sardanápalo:

> Era chispa, relámpago, silencio
> traspasado de llamas voladoras.
> Era viento solano, limpia cresta
> de montaña batida por la lumbre.
>
> («Oda y burla de Sesostris y
> Sardanápalo», *OC*, I, 973)

Además de ser un símbolo de la pasión, el aire es un principio fertilizador directamente activo, que ejerce su influencia no sólo sobre la naturaleza inanimada, sino también sobre los animales y los humanos. Así, para los indios de La Española, el *ceni* era el misterioso espíritu del aire y de las aguas, que se introducía en el cuerpo de la mujer, provocando su embarazo[39]. Entre algunos pueblos primitivos ha existido la costumbre de arrancar los dientes incisivos a las mujeres con la idea de que el aliento del hombre penetre en ellas y las fecunde[40]; y según una tradición, repetidamente plasmada en la literatura desde la época clásica, el viento es capaz de preñar a las yeguas[41]. En España, en fin, una vieja creencia apuntada por

39. Fernando Ortiz, *op. cit.*, pág. págs. 569-70.
40. Ad. E. Jensen, *Mito y culto entre pueblos primitivos*, México, FCE, 1982, pág. 292.
41. Homero narra en el canto XX de la *Ilíada*, por boca de Eneas, cómo Bóreas se enamoró de las yeguas de Erictonio, «y transfigurado en caballo de negras crines hubo de ellas doce potros, que en la fértil tierra saltaban por

Brenan empuja a las mujeres a huir del viento, capaz de embarazarlas[42]; y el cancionero popular alude repetidamente al viento sátiro que persigue a las niñas[43], pariente de Bóreas, el viento raptor de la ninfa Oritía, recordado por Ovidio[44], y precursor del «viento hombrón» que acosa a la gitanilla en el conocido romance de «Preciosa y el aire»[45]:

Su luna de pergamino
Preciosa tocando viene.
Al verla se ha levantado
el viento, que nunca duerme.
San Cristobalón desnudo,
lleno de lenguas celestes

---

encima de las mieses sin romper las espigas, y en el ancho dorso del espumoso mar corrían sobre las mismas olas» (*Ilíada*, edic. cit., pág. 533). La idea de que las yeguas de España eran embarazadas por el viento, está además abundantemente atestiguada en nuestra literatura: «Los caballos, ya se sabe: / de los que el céfiro engendra, / donde fue el soplo rufián / adúltero de las yeguas» (Francisco de Quevedo, «Cañas que jugó Su Majestad cuando vino el Príncipe de Gales», en *Poesía*, edic. cit., pág. 752); y en la «Soledad segunda» de Góngora, el caballo es «el veloz hijo ardiente / del céfiro lascivo» (Luis de Góngora, *Soledades*, edic. cit., pág. 93). Véanse estos y otros ejemplos en Daniel Devoto, *Textos y contextos. Estudios sobre la tradición*, Madrid, Gredos, BRH, 1974, págs. 24 y sigs.

42. Gerald Brenan, *Al sur de Granada*, Madrid, Siglo XXI, 9ª edic., 1984, pág. 128.

43. Así, en una cancioncilla tradicional, conservada con diversas variantes: «Levantóse un viento / que de la mar salía, / y alçóme las faldas / de la mi camisa» (Margit Frenk, *op. cit.*, pág. 465, nº 972). «Un mal vientecillo, / loquillo con mis faldas: / ¡tira allá mal vento! / ¡qué me las alças!» (*ibíd.*, nº 973). Y en el cancionero popular moderno: «No vayas solita al campo / cuando sople el aire recio; / porque las niñas son flores / que hasta las deshoja el viento» (Eusebio Vasco, *op. cit.*, vol. I, pág. 182). «Es mi niña tan bonita / que cuando sale a la calle / tengo miedo que la bese / alguna corriente de aire» (*ibíd.*, pág. 287). El propio Lorca transcribe esta otra canción: «Tengo celos del aire / que da en tu cara, / si el aire fuera hombre / yo lo matara» («El cante jondo. Primitivo canto andaluz», *OC*, III, 210).

44. Publio Ovidio, *Metamorfosis*, lib. VI, edic. cit., vol. II, pág. 47.

45. Sobre las fuente populares y cultas del romance, a las que nos hemos referido en las notas anteriores, véase Jeremy C. Forster, «Aspects of Lorca's Saint Christopher», *BHS*, XLIII, 1966, págs. 109-116; Alfred Rodríguez y Jack E. Tomlins, «Notas para una relección del *Romancero gitano*», *RN*, XV, 1973, págs. 541-45; y Daniel Devoto, «Lecturas de García Lorca», *RLC*, XXXIII, 1959, págs. 518-28.

....

Preciosa tira el pandero
y corre sin detenerse.
El viento-hombrón la persigue
con una espada caliente.

....

¡Preciosa, corre, Preciosa,
que te coge el viento verde!
¡Preciosa, corre, Preciosa!
¡Míralo por donde viene!

(*RG*, I, 395-96)

El viento-hombrón que persigue a Preciosa aparece elocuentemente vestido de un verde lujurioso, igual que la brisa del «Romance sonámbulo» —«verde viento, verdes ramas»—, que acerca hasta nosotros su mezcla «de hiel, de menta y de albahaca», afrodisiaca y turbadora, pero también siniestra y amarga (*RG*, I, 402). El mismo aire, amante y rijoso, irrumpe en los versos de «Arbolé, arbolé» en que:

La niña de bello rostro
está cogiendo aceituna.
El viento, galán de torres,
la prende por la cintura.

(*C*, I, 315)

Y en «Escuela», poema de *Suites* en que el Niño y el Maestro dialogan:

¿Qué doncella se casa
con el viento?

La doncella de todos
los deseos.

¿Qué le regala
el viento?

Remolinos de oro
y mapas superpuestos.

(*OC*, I, 714)

El significado erótico del aire es evidente en la canción de las lavanderas de *Yerma*[46]:

Por el llano ya vino
mi marido a cenar.
Las brisas que me entrega
cubro con arrayán.
....
Por el aire ya viene
mi marido a dormir.
Yo alhelíes rojos
y el rojo alhelí.

(*Y*, II, 837-38)

«¡Dale ya con el aire!», jalea el Niño, mientras el Macho incita a la Hembra con un cuerno en la mano, en la danza del último acto (*ibíd.*, 872). Durante el baño, a la casada seca:

La arena de las orillas
y el aire de la mañama
le daban fuego a su risa
y temblor a sus espaldas.

Aunque al final quede:

...marchita de amores
con el viento y el agua.

(*Ibíd.*, 870)

Sin embargo, este viento macho y agresivo también puede cambiar de sexo, e incitar al hombre desde el cuerpo de la mujer, sinuoso, inquietante y grácil. Así, el hablante de «Capricho» cierra los ojos y sueña con «una / muchacha de brisa» (*OC*, I, 807); y el Maniquí de *Así que pasen cinco años*, reprocha al Joven:

46. Sobre el poder erótico y fecundante del aire en *Yerma*, véase Patricia L. Sullivan, *art. cit.*, págs. 270-72.

¿Por qué no viniste antes?
Ella esperaba desnuda
como una sierpe de viento
desmayada por las puntas.

(*APCA*, II, 554)

Frente a los ejemplos que hemos comentado, en los poemas neoyorquinos la brisa es el símbolo característico de un amor oscuro, perseguido en vano y perdido para siempre: «¡Mi amor humano!» pide el hablante del «Poema doble del lago Eden», aunque se conforme con «el rincón más oscuro de la brisa que nadie quiera» (*PNY*, I, 490); y en «Nocturno del hueco», se lamenta: «¡Ay de ti, ay de mí, de la brisa!» (*PNY*, I, 506). En «Navidad en el Hudson», la brisa amorosa, ya inasible, se ha transformado en un viento cortante, con filos de muerte:

¡Oh, brisa mía de límites que no son míos!
¡Oh filo de mi amor, oh hiriente filo!

(*PNY*, I, 479)

Y en «Cielo vivo», el auténtico amor será posible cuando el hablante llegue a la eternidad, después de haber volado sobre un mundo quieto, vacío, habitado por un amor y una ilusión perecederos:

Vuelo fresco de siempre sobre lechos vacíos,
sobre grupos de brisas y barcos encallados.
Tropiezo vacilante por la dura eternidad fija
y amor al fin sin alba. Amor. ¡Amor visible!

(*PNY*, I, 492)

AIRES CORTANTES, BRISAS DE MUERTE

Si el aire es aliento vital, signo de vida y agente fertilizador, el hecho de mancillarlo o destruirlo es un acto cruel, que equivale a dañar y extirpar la vida, por lo que la muerte del aire es el indicio de que otra existencia ha de morir con él. Así, en el «Romance de la Guardia Civil española», cuando los tricornios y capotes invaden las calles de la ciudad: «Los sables cortan las brisas / que los cascos atropellan» (*RG*, I, 429). En la escena del Payaso y el Arlequín de *Así que pasen cinco años*, las posibilidades y los sueños que el Joven no ha visto cumplidos, aparecen plasmados en estas significativas imágenes:

Lunas y mares sin abrir.
Quedan atrás.
La mortaja del aire.

(*APCA*, II, 581)

En «Pórtico», anunciando la visita de la muerte, «El aire se había muerto, / estaba inmóvil y arrugado» (*OC*, I, 891). En «Preludio», brota «un corazón diminuto» en los dedos del poeta, mientras el aire muere y la naturaleza se esfuma en torno a él:

Las alamedas se van,
pero dejan su reflejo.

Las alamedas se van,
pero nos dejan el viento.

El viento está amortajado
a lo largo bajo el cielo.

Pero ha dejado flotando
sobre los ríos sus ecos.

(*C*, I, 376)

Y el astro de la noche es quien muestra sus efectos destructores en el «Canto nocturno de los marineros andaluces»,

cuando: «La media luna, corta, / y el aire pasa, herido» (*OC*, I, 1027).

Recordemos también que el aire es símbolo de energía y de vida, no sólo por ser indispensable su presencia para que los organismos subsistan, sino porque además el aire traza con su vuelo fugaz un trasunto de la existencia humana, inquieta, inestable, agitada por impulsos tan extraños como los que animan al viento. Por todo ello, el aire quieto y los paisajes sin brisa representan en la obra de Lorca la vida o la alegría que se extinguen, de la misma manera que en las aguas estancadas de los pozos y los aljibes anida la muerte[47]. En «Candil», por ejemplo, la luz mortecina de la llama, a punto ya de apagarse, «se eclipsa soñando / atmósferas sin viento» (*PCJ*, I, 218). En «Pregón», de *Canciones*, vemos un «Cielo sin luna. / Tierra sin viento»[48]. En una de las «Historietas del viento», de *Suites*, el hablante nos muestra su «corazón / temblando», rodeado por el:

Viento estancado
a las cinco de la tarde.
Sin pájaros.

(*OC*, I, 712)

A propósito del «Jardín de las toronjas de luna», Federico explica en una carta dirigida a José de Ciria en 1923:

> Los paisajes en este poema son absolutamente inmóviles, sin viento ni ritmo alguno. Yo notaba que mis versos huían entre mis manos, que mi poesía era fugitiva y *viva*. Como reacción a este sentimiento, mi poema actual es extático y sonámbulo. Mi jardín es el jardín de las posibilidades, el jardín de lo que no es, pero pudo (y a veces) debió haber sido; el jardín de las teorías que pasaron sin ser vistas y de los niños que no han nacido (*OC*, III, 810).

En la «Gacela de la terrible presencia», el poeta teme la proximidad del ser amado, y antes que contemplar su desnu-

47. Véase antes, págs. 110 y sigs.

48. Federico García Lorca, *Canciones y Primeras canciones*, edic. cit., pág. 311.

do, prefiere «que el viento se quede sin valles» (*DT*, I, 574); y la ausencia del aire es el preludio de la vida que se extingue en los versos de *Doña Rosita*, cuando la rosa:

mientras los aires se van,
en la raya de lo oscuro,
se comienza a deshojar.

(*DRS*, II, 889)

Pero incluso cuando prosigue su curso invisible, el aire lorquiano paraliza y ahoga la vida al acercarse a nosotros preñado de ocultos designios, o de gestos hostiles y extraños presagios con sombras de muerte. En «Aire de nocturno», por ejemplo, la evocación del amor perdido —«¿Por qué me abandonas / en este camino?»— enlaza con el temor a una muerte que el viento anuncia:

Tengo mucho miedo
de las hojas muertas,
miedo de los prados
llenos de rocío.
Yo voy a dormirme;
si no me despiertas,
dejaré a tu lado
mi corazón frío.

¿Qué es eso que suena
muy lejos?
Amor. El viento en las vidrieras,
¡amor mío!

(*LP*, I, 143)

En uno de los «Momentos de canción», de *Suites*, el corazón del poeta sólo era «la sombra / de un ciprés / sobre el viento» («Canción con reflejo», *OC*, I, 689); y una vez muertos, leemos en «Memento», sólo conservaremos el recuerdo de «un cielo negro / estremecido / por el viento» (*OC*, I, 702). En la «Casida de la muchacha dorada», mientras la muchacha se baña, llega la noche cargada de sombras, «turbia de plata mala» «bajo la brisa parda» (*DT*, I, 596); y en otro poema de

Diván del Tamarit, el poeta, a quien sólo le separa de los muertos «Un muro de malos sueños», siente que:

Algunas veces el viento
es un tulipan de miedo,

es un tulipán enfermo
la madrugada de invierno.

(«Gacela del recuerdo
de amor», *DT*, I, 579)

En fin, en los versos del poema dedicado al nacimiento de «Malva Marina Neruda» que ya comentamos, el poeta querría «detener al aire inmenso y triste / que lleva dalias y devuelve sombras» (*OC*, I, 1063); en el soneto dedicado a la tumba de Herrera y Reissig, «el aire teje una guirnalda fina / sobre la calva azul de tu bautismo» (*OC*, I, 934); y en el dedicado a la muerte de José de Ciria y Escalante: «Dos voces suenan: el reloj y el viento, / mientras flota sin ti la madrugada» (*OC*, I, 929).

En varias escenas de *Mariana Pineda*, la presencia del viento nos anuncia el final del drama como un fugaz presagio: Así, mientras se reúnen los conspiradores, «Fuera se oye la lluvia y el viento» (*MP*, II, 217). El aldabonazo que anuncia la llegada de Pedrosa, se confunde con «el viento que cierra una ventana» (*ibíd.*, 229); y al ser detenida la protagonista, Angustias exclama: «¡Mariana! ¿Dónde vas? Tu niña llora. / Tiene miedo del aire y de la lluvia» (*ibíd.*, 242).

En su «Juego y teoría del duende», Lorca nos recordó que España es un «país abierto a la muerte», en el que hasta los objetos más triviales contienen «alusiones y voces», que «nos llenan la memoria con el aire yerto de nuestro propio tránsito» (*OC*, III, 312-13); y en ese ambiente, el duende llega atraído por un extraño «aire mental que sopla con insistencias sobre las cabezas de los muertos, en busca de nuevos paisajes y acentos ignorados» (*ibíd.*, 318); todo lo cual coincide con la repetida presencia de un viento misterioso y dolorido, con ansias y augurios de muerte, en los poemas y dramas lorquianos de ambiente andaluz: La muerte del protagonista en la «Canción de jinete», por ejemplo, nos la anuncian, «Por el llano, por el viento, / jaca negra, luna roja» (*C*, I, 313). En el *Poema*

del cante jondo, sobre la Andalucía quieta, de «noches inmensas», se oye el:

Viento en el olivar,
viento en la sierra.
....
Viento por los caminos.
Brisa en las alamedas.

(«Evocación», *PCJ*, I, 167)

En «Pueblo»:

Por las callejas
hombres embozados,
y en las torres
veletas girando.
Eternamente
girando.
¡Oh pueblo perdido,
en la Andalucía del llanto!

(*PCJ*, I, 168)

La mano de «Conjuro», que ciega el ojo del candil:

Aprieta un corazón
invisible, ¿la veis?
Un corazón
reflejado en el viento.

(*PCJ*, I, 207)

Y en el poema «Sibila», hay una:

Puerta cerrada.
¡Y un rebaño
de corazones
que aguarda!

Dentro se oye llorar
de una manera desgarrada.
Llanto de una calavera

que espera
un beso de oro.

Puerta cerrada.
(Fuera, viento sombrío
y estrellas turbias.)

(*OC*, I, 1109)

En *Romancero gitano,* la luna mortal mueve sus brazos «En el aire conmovido», y cuando el niño muere sobre el yunque en la fragua gitana, «El aire la vela, vela. / El aire la está velando» («Romance de la luna, luna», *RG*, I, 393-94). El último verso de la elegía por el amigo muerto, evoca «una brisa triste por los olivos» («Alma ausente», *Ll*, I, 558). En *Bodas*, la Novia siente «Un mal aire en el centro» cuando va a casarse (*BS*, II, 737); y aunque el aire celebra la unión, y «pone flores / por las arenas», según vimos, la Criada advierte: «Aire oscuro el encaje / de su mantilla» (*ibíd.*, 751); mientras la luna recita su presagio:

Pues esta noche tendrán
mis mejillas roja sangre,
y los juncos agrupados
en los anchos pies del aire.

(*Ibíd.*, 777)

Y el lenguaje de las flores de *Doña Rosita,* por su parte, evoca la imagen fúnebre de la:

Siempreviva de la muerte,
flor de las manos cruzadas;
¡que bien estás cuando el aire
llora sobre tu guirnalda!

(*DRS*, II, 936)

Hay ocasiones en que la relación entre la muerte y el aire es más directa, y no meramente metafórica. En la primera escena de *Así que pasen cinco años,* por ejemplo, el Viejo alude a la terrible capacidad destructiva del aire, cuando advierte que

«Están las cosas más vivas dentro que ahí fuera, expuestas al aire o la muerte» (*APCA*, II, 507). También en «Cielo vivo», el hombre comprende «la verdad de las cosas equivocadas» cuando cruza el umbral de la muerte, para vivir «bajo las raíces y en la médula del aire» (*PNY*, I, 491); y en otros pasajes del libro, el viento sirve de vehículo a una muerte segura, como en los versos en que, rodeado de ruinas y hierbas devoradoras, el poeta canta:

Tú solo y yo quedamos.
Prepara tu esqueleto para el aire.
Yo solo y tú quedamos.

Prepara tu esqueleto.
Hay que buscar de prisa, amor, de prisa,
nuestro perfil sin sueño.

(«Ruina, *PNY*, I, 510)

El aire acarrea la muerte, sobre todo, cuando se transforma en viento huracanado, «aire violento, en un cosmos de la tempestad»[49], y, con el concurso de los demás elementos, golpea, disuelve, arranca, barre y destruye en su carrera enfurecida, y nos ofrece así una prueba del furor divino[50], o «una imagen particularmente clara de la cólera cósmica», «cólera pura», sin objeto ni pretexto[51]: «Todo el mundo, y tú el primero, cree que lo importante de un ciclón son los destrozos que produce», dice uno de los hablantes de «Quimera» (*OC*, II, 292). Al cantar el «Cuerpo presente» de Ignacio, Federico escribe:

Ya se acabó. La lluvia penetra por su boca.
El aire como loco deja su pecho hundido,
y el Amor, empapado con lágrimas de nieve,
se calienta en la cumbre de las ganaderías.

(*Ll*, I, 556)

49. Gaston Bachelard, *El aire*, pág. 278.
50. «Alabad a Yavé desde la tierra los cetáceos y todos los abismos, el fuego, el granizo, la nieve, la niebla, el viento tempestuoso, que ejecuta sus mandatos» (*Salmos*, 148, 7-8, en *Sagrada Biblia*, edic. cit., pág. 767).
51. Gaston Bachelard, *El aire*, pág. 278.

En el soneto en que «El poeta pregunta a su amor por la Ciudad Encantada de Cuenca», se evocan aquellos misteriosos paisajes, formados por «rostros y caminos / y muros de dolor que el aire azota» (*OC*, I, 945); y en la «Oda y burla de Sesostris y Sardanápalo», hasta la luna sufre los «golpes de un viento luchador» (*OC*, I, 973). En *El público*, el aire arranca artificios y máscaras para encontrar la verdad, esa misma verdad que sólo se descubre bajo la arena, tras la muerte: «Mucho cuidado con que el aire que ha de soplar no se lleve vuestras pelucas», advierte el Enfermero en el quinto cuadro (*EP*, II, 657); y frente al Prestidigitador, que necesita una cortina para establecer «un orden en la oscuridad del truco», el Director pregunta:

> ¿qué cortina se puede usar en un sitio donde el aire es tan violento que desnuda a las gentes y hasta los niños llevan navajitas para rasgar los telones? (*ibíd.*, 664).

El aire de Nueva York, como símbolo de lo vivo y natural, es capaz de contrarrestar la presencia de la muerte destruyendo a sus cómplices o anulando sus signos, y así, en el «Nocturno del hueco», por ejemplo:

> Puede el aire arrancar los caracoles
> muertos sobre el pulmón del elefante
> y soplar los gusanos ateridos
> de las yemas de luz o las manzanas.
>
> (*PNY*, I, 504)

Y en la «Oda a Walt Whitman»:

> Quiero que el aire fuerte de la noche más honda
> quite flores y letras del arco donde duermes.
>
> (*PNY*, I, 532)

Sin embargo, también el viento invade a menudo la ciudad y descarga su cólera contra las gentes que viven aprisionadas en ella[52]. Los negros de Harlem, por ejemplo, confundidos y

52. Véase Miguel García Posada, *Lorca: interpretación*, págs. 116-18 y 265-66.

alienados, sufren la terrible ira de un viento hostil, que «empañaba espejos / y quebraba las venas de los bailarines» («El rey de Harlem», *PNY*, I, 461); al llegar la aurora, el aire ennegrecido forma «un huracán de negras palomas / que chapotean las aguas podridas» («La aurora», *PNY*, I, 485); y en «Cielo vivo», nadie puede admirar la belleza y la tersa frescura de los seres vivos, sin advertir la presencia de la muerte, y así:

> No puedes avanzar por los enjambres de corolas
> porque el aire disuelve tus dientes de azúcar,
> ni puedes acariciar la fugaz hoja del helecho
> sin sentir el asombro definitivo del marfil.
>
> (*PNY*, I, 491)

La cólera del aire se ejerce con especial brutalidad contra las criaturas vegetales, transformadas simbólicamente en un trasunto inerte y frágil de nuestra propia existencia. En «Balada de la placeta», por ejemplo:

> Las pupilas enormes
> de las frondas resecas,
> heridas por el viento,
> lloran las hojas muertas.
>
> (*LP*, I, 98)

Los verdes cipreses del poema «Noviembre», «guardaban su alma / arrugada por el viento» (*LP*, I, 69). La maceta del tío de Rosita puede haber sido volcada por los gatos, los perros, o por «un golpe de aire que entra por la ventana» (*DRS*, II, 888); y Yerma exclama: «Yo no sé por qué empiezan los malos aires que revuelcan al trigo, ¡y mira tú si el trigo es bueno!» (*Y*, II, 863).

En *Poeta en Nueva York*, y otros textos coetáneos, el aire cruza invisible el espacio para derribar ramas y troncos: En el «Poema doble del lago Eden», por ejemplo, «el viento acecha troncos descuidados» (*PNY*, I, 490); y en el «Vals de las ramas»:

> Será el cielo para el viento
> duro como una pared

y las ramas desgajadas
se irán bailando con él.

(*PNY*, I, 538)

En *El público*, el amor es el abrigo que protege contra una muerte inevitable, simbolizada aquí por el aire: «El viento quiebra las ramas del ciprés», lamenta el Hombre 3 junto al sepulcro de Julieta; y más tarde exclama: «¡Amor mío, vuelve! El viento quiebra las hojas de los arces» (*EP*, II, 644-45). Y en uno de sus sonetos, Federico escribe:

El viento explora cautelosamente
qué viejo tronco tenderá mañana.
El viento: con la luna en su alta frente
escrito por el pájaro y la rana.
....
El viento como arcángel sin historia
tendrá sobre el gran álamo que espía,
después de largo acecho, la victoria.

(*OC*, I, 928)

Ese viento que arranca hojas, ramas, pétalos y tallos, tan distinto de la brisa cálida que acaricia y conforta, es en ocasiones el aire helado que ulula quejoso en las noches de invierno, y que dibuja con su toque glacial imágenes de muerte en la ensoñación de los poetas: «Marchitará la rosa el viento helado», advierte Garcilaso en un conocido soneto[53]; y en la última escena de *Doña Rosita:* «¡Se ha levantado un aire!... [...] Como siga este viento no va a quedar una rosa viva» (*DRS*, II, 969), mientras «se abre un balcón del fondo y las blancas cortinas oscilan con el viento» (*ibíd.*, 970). Ese mismo viento helado atraviesa amenazante varias escenas de *Mariana Pineda:* Cuando la protagonista reúne en su casa a los liberales, «Hace un frío que corta» (*MP*, II, 218). Incluso en una acotación se indica que «Pedrosa viste de negro, con capa. Su aire frío debe hacerse notar» (*ibíd.*, 255); y la primera ocasión en que la protagonista se entrevista con este personaje, ambos aluden a:

53. Garcilaso de la Vega, «Soneto XXIII», en *Poesías*, edic. cit., pág. 59.

...ese gris fino y glacial
que viene de la Alhambra.
                                        El aire helado
que clava agujas sobre los pulmones
y para el corazón.

(*MP*, II, 233)

En los versos de *Poeta en Nueva York*, en fin, el mundo glacial de los blancos, en el que viven oprimidos los negros de «Norma y paraíso», es «conflicto de luz y viento / en el salón de la nieve fría» (*PNY*, I, 457); y los tres amigos de «Fábula y rueda», «estaban los tres momificados» en el corazón del poeta, «con la brisa que hiela el corazón de todas las madres» (*PNY*, I, 450).

El viento helado nos hiere con su filo encubierto, y de ahí que, junto a otras metamorfosis sorprendentes, el aire lorquiano se transforme a menudo en hacha, espada, cuchilla, o en otros objetos afilados y metálicos[54], evocadores de su intención cruel, y similares a las aristas mortales que exhiben los demás elementos: el «punzón oscuro» de las aguas[55], el «bisturí de las llamas»[56], los metales que brotan de la tierra y destruyen la vida[57].

El aire, en efecto, adquiere una dureza letal en el poema «Sorpresa», cuando el anónimo personaje queda muerto en la calle y:

Era madrugada. Nadie
pudo asomarse a sus ojos
abiertos al duro aire.

(*PCJ*, I, 172)

En «Pregón», de *Canciones*, «La fría espada del viento / rasgaba la noche obscura»[58]. En el «Romance del emplazado», el Amargo es amenazado por los misteriosos «aires fríos / de me-

54. Egon Huber, *op. cit.*, págs. 67-68; y Miguel García Posada, *Lorca: interpretación*, pág. 117.
55. Véase antes, págs. 130 y sigs.
56. Véase antes, pág. 184, n. 33.
57. Véase antes, págs. 52 y sigs.
58. Federico García Lorca, *Canciones y Primeras canciones*, pág. 313.

tales y peñascos» (*RG*, I, 424); y en *Bodas*, la dura frialdad del aire muestra ya a las claras su brutal propósito: «El aire va llegando duro, con doble filo» (*BS*, II, 778). En uno de los «Nocturnos de la ventana», de *Canciones*, el viento afilado es capaz de librar al protagonista de sus ciegos deseos, agrios como el limón:

> Asomo la cabeza
> por mi ventana, y veo
> cómo quiere cortarla
> la cuchilla del viento.
>
> En esa guillotina
> invisible, yo he puesto
> la cabeza sin ojos
> de todos mis deseos.
>
> Y un olor de limón
> llenó el instante inmenso,
> mientras se convertía
> en flor de gasa el viento.
>
> (*C*, I, 293)

Y en el soneto incluido en «Amor (Con alas y flechas)», el filo brillante del aire vuelve a dejar al descubierto la llaga amorosa del poeta:

> Largo espectro de plata conmovida,
> el viento de la noche suspirando
> abrió con mano gris mi vieja herida
> y se alejó; yo estaba deseando.
>
> (*C*, I, 378)

En «Cementerio judío», las tumbas son «blancas entradas de mármol que conducen al aire duro» (*PNY*, I, 521). En los versos del «Poema doble del lago Eden», el poeta se siente herido, y sus ojos «se quiebran en el viento / con el aluminio y las voces de los borrachos» (*PNY*, I, 489). En «Navidad en el Hudson», el amor, de «hiriente filo», es como una «brisa de límites oscuros» (*PNY*, I, 478-79). El niño y el gato muertos van a un lugar:

con nubes que se levantan,
con hondas que lanzan piedras
y el viento como una espada.

(*APCA*, II, 520)

En el mismo drama, la Mecanógrafa espiaba al Joven, que la esperaba «quieto», mientras el aire entraba «como un cuchillo» (*ibíd.*, 568). En «Carne», de la «Oda al Santísimo Sacramento del altar», el hacha del leñador pone en práctica la lección devastadora que el viento le comunica: «El hacha por el bosque daba normas de viento» (*OC*, I, 967); y en la «Degollación de los inocentes», los elementos se unen a la hora de explorar las llagas y procurar la muerte: «La luz de la mañana era cortante y el viento aceitoso hacía posible la herida menos esperada» (*OC*, III, 154).

AIRE Y AUSENCIA

Más ligero y sutil que el agua y que la llama, más ágil y raudo que el pájaro o que el caballo, al que incluso es capaz de engendrar, según vimos, el aire es el ser más inestable y veloz entre todos los elementos inertes y las criaturas vivas; y de ahí que el viento signifique en muchos pasajes lorquianos energía y libertad: «¡Los varones son del viento! Tienen por fuerza que manejar armas» (*BS*, II, 756); aunque también los objetos ligeros e inertes que están a merced del aire simbolizan lo mudable y versátil, lo carente de personalidad y de firmeza:

...porque me arrastras y voy,
y me dices que me vuelva
y te sigo por el aire
como una brizna de hierba.

(*Ibíd.*, 785)

Dice la novia a Leonardo en el momento de la huida. Los verdaderos poemas del cante jondo, nos dice Federico en su conferencia sobre el tema:

> ...no son de nadie, están flotando en el viento como vilanos de oro y cada generación los viste de un color distinto, para abandonarlos a las futuras.
>
> Los verdaderos poemas del cante jondo están en sustancia, sobre una veleta ideal que cambia de dirección con el aire del Tiempo (*OC*, III, 208).

También en la *Tragicomedia de don Cristóbal*, la Hora le dice a Rosita:

> Mientras que aquí hace sol, en otras partes llueve. ¿Qué sabes tú los vientos que van a venir mañana para hacer bailar la veleta de tu tejadillo? [...] Deja que el agua corra y la estrella salga. Rosita, ¡ten paciencia! (*TDC*, II, 116-17).

Y un significado análogo tiene la veleta con sus repentinos y caprichosos vaivenes en *Así que pasen cinco años:*

> JOVEN
>
> ¿Se encuentra bien una veleta girando como el viento quiere?
>
> CRIADO
>
> El señor pone unos ejemplos... Pero yo le preguntaría, si el señor lo permite... ¿se encuentra bien el viento?
>
> JOVEN. *(Seco.)*
>
> Me encuentro bien (*APCA*, II, 584-85).

Este aire viajero, al abandonar la tierra, traza en el firmamento sendas invisibles, caminos misteriosos[59], veredas diáfanas por las que el hombre podría trasladarse en fantástico vue-

59. En varios pasajes, en efecto, las curvas del aire forman un camino, un río o una senda por las que viajar: «Bajo el río del aire / lloraban los niños» («Hora», *OC*, I, 857); «Voy por las avenidas / de los vientos rumiando / la milenaria hiel / de mi fracaso» («Nocturno de marzo. Encuentro», *OC*, I, 1020). «Entre el mar y las estrellas / ¡con qué gusto pasearía / apoyada sobre una / larga baranda de brisa!» (*MP*, II, 260).

lo hacia el espacio infinito, y allí, lejos de los confines materiales en los que vive preso, acercarse a la fuente misma de la luz y de la inmortalidad:

¡Dichosos los que dudan de la muerte
teniendo Paraíso,
y el aire que recorre lo que quiere
seguro de infinito!

Afirman los gusanos de «Ritmo de otoño» (*LP*, I, 139). Al convertirse en árbol, el protagonista de «Manantial» querría tener alas para «lanzarse con los vientos / a las estrellas blancas» (*LP*, I, 127). Para dirigirse al cielo, «Ya San Gabriel en el aire / por una escala subía» («San Gabriel», *RG*, I, 416); y en otra composición, mientras muere el cuerpo de Mercedes, su alma:

Canta ya por el aire sin cadena
la matinal fragante melodía,
monte de luz y llaga de azucena.

(«A Mercedes en su vuelo», *OC*, I, 935)

Y, sin embargo, las cosas que el viento arrastra en su vuelo fugaz para ocultarlas lejos, nos recuerdan todo aquello que un día pasó ante nosotros pero ya hemos perdido: besos, miradas, palabras, suspiros, sonrisas, y también nostalgias y pesares que no han de volver; de tal forma que la evocación lorquiana del aire, de raíz tradicional[60], es a menudo un canto elegiaco que, como el *ubi sunt* medieval, nos recuerda la celeridad con que la corriente del tiempo conduce nuestra existencia hasta las lindes de la muerte[61]; y así:

60. «¡Ay, pobrecita de mí, / que doy suspiros al aire, / y el aire se me los lleva, / y no los recoge nadie!» (Antonio Machado y Álvarez, *op. cit.*, pág. 132). «Yo me cojo a las raíses / Qu'están debajito e tierra / Y a las ramas no me cojo, / Porque 'r biento se las yeba» (Francisco Rodríguez Marín, *op. cit.*, vol. II, pág. 406, nº 2955). «La palabra que me diste / encima del malecón, / como estábamos en alto / el aire se la llevó» (Eusebio Vasco, *op. cit.*, vol. II, pág. 156).

61. Para Lorca, véase Ruth Ayéndez Alder, «Otro aspecto del viento en la obra de Federico García Lorca», *HJ*, IV, 1982, págs. 41-51.

Cada vez que decimos
adiós,
dejamos algo nuestro
en la fría corriente
del viento.

(*OC*, I, 1015)

«¿Dónde fueron tus besos lanzados a los vientos?», se pregunta el poeta en la «Elegía a doña Juana la Loca» (*LP*, I, 22); y en «Santiago», el hablante deja su tristeza abandonada en el camino, «para ver si en la noche estrellada / a muy lejos la llevan los vientos» (*LP*, I, 46). También los primeros versos del *Poema del cante jondo*, son una queja melancólica por un amor que no volverá:

¡Ay, amor
que se fue y no vino!
....
¡Ay, amor
que se fue por el aire!

(«Baladilla de los tres
ríos», *PCJ*, I, 154)

Y junto al amor, también:

...el suspiro tierno
y el grito desaparecen
en la corriente del viento.

(«La Soleá», *PCJ*, I, 173)

En otra composición del ciclo, las cosas que nunca han sido se convierten en una «Flor de Nunca» que se pierde «por el aire, / por el aire» («Voto», *OC*, I, 1100); «Mi amor era niño, / se fue por el aire» leemos en «Canción popular», de *Canciones*[62]. Y en otro poema del mismo libro, titulado «Poemas tardíos»:

62. Federico García Lorca, *Canciones y Primeras Canciones*, edic. cit., pág. 268.

Hay un viento constante
en el tiempo perdido
que nos borra el instante
del sol que hemos tenido[63].

También Rosita canta con gesto melancólico:

Por el aire van
los suspiros de mi amante,
por el aire van,
van por el aire.

(*TDC*, II, 110)

En la «Canción de la desesperanza», de *Suites*, un viento de ritmos extraños arrastra al poeta con rumbo incierto:

Los olivos subían
y el río bajaba.

(Solo yo me perdía
por los aires.)

(*OC*, I, 824)

Y en «Noche media», el viento forma un gran cauce, similar al río que imaginó Heráclito, sobre el que se deslizan las horas rumbo a la nada:

Por el aire bogan
los tic de los relojes
como huellas de dedos
sobre la brisa fría.

(*OC*, I, 1103)

Tiempo y brisa, los dos imparables, aparecen unidos en *Mariana Pineda*: «¡Mis hijos llevarán resplandor en el rostro, / que no podrán borrar los años ni los aires!», afirma enérgica la protagonista cuando se niega a delatar a sus cómplices (*MP*,

63. *Ibíd.*, pág. 292.

II, 267); aunque sienta que su vida, entre el amor y la muerte, es como una «débil brisa que se pierde en los álamos» (*ibíd.*), y ya no le pertenece, porque

...está fuera,
por el aire, por la mar,
por donde yo no quisiera.

(*Ibíd.*, 193)

Para acabar convertida en la víctima impotente de un destino ciego:

Que yo también estoy dormida, niños,
y voy volando por mi propio sueño,
como van, sin saber adónde van,
los tenues vilanicos por el viento.

(*Ibíd.*, 209)

En el *Llanto,* un aire cruel se lleva la última esperanza de mantener a Ignacio con vida: «El viento se llevó los algodones / *a las cinco de la tarde*» («La cogida y la muerte», *Ll*, I, 551). En la «Oda a Walt Whitman», el Tiempo, que todo lo arrastra y consume, es «una brisa que viene dormida por las ramas» (*PNY*, I, 531); y en la «Casida de la mano imposible», el protagonista sólo desea el contacto de una mano amiga y próxima, porque:

Lo demás todo pasa.
Rubor sin nombre ya. Astro perpetuo.
Lo demás es lo otro; viento triste,
mientras las hojas huyen en bandadas.

(*DT*, I, 594)

Además de ser el camino que conduce a la nada, el aire mismo, incorpóreo y hueco, significa vacío y ausencia:

Las calles están desiertas.
Solo el viento viene y va;
pero la gente se encierra.

Comenta Alegrito para explicar la situación de Granada bajo el terror absolutista (*MP,* II, 250); y en *Yerma,* Juan se queja:

> Ha llegado el último minuto de resistir este continuo lamento por cosas oscuras, fuera de la vida, por cosas que están en el aire (*Y,* II, 877).

El verdadero dolor, nos dice el poeta en «Panorama ciego de Nueva York», tiene una consistencia palpable, y «No está en el aire ni en nuestra vida» (*PNY,* I, 482); y en «Crucifixión», el sacrificio de Cristo parece haber sido inútil en un mundo sin posible redención, y así, a la sangre que baja del Calvario «los ángeles la buscaban, / pero los cálices eran de viento» (*PNY,* I, 545).

La aparición del aire señala sobre todo la ausencia del ser amado, y el espacio que ocupaba su perfil invisible y añorado, ahora vacío y en brazos del viento: «No des vueltas en mi calle. / ¡Déjasela toda al aire!», leemos en una composición de *Canciones* («Galán», *C,* I, 317). En «Escena», el hablante rechaza el vínculo matrimonial: «el símbolo del anillo. / No lo quiero» (*C,* I, 359), y en un verso del poema, luego suprimido, el manuscrito reza: «¡Me casaré con el viento!»[64]. En la «Gacela del amor con cien años», los cuatro galanes que suben la calle van desapareciendo, hasta que al final:

> ¡Cómo vuelve el rostro
> un galán y el aire!
>
> *Ay.*
>
> Por los arrayanes
> se pasea nadie.
>
> (*DT,* I, 584)

El Joven de *Así que pasen cinco años,* abandonado por la Novia, se lamenta: «Pero mi casa está ya levantada. Con muros que yo mismo he tocado. ¿Voy a dejar que la viva el aire?» (*APCA,* II, 548); mientras que la ropa de la novia «Se la pondrá

64. *Ibíd.,* pág. 182.

el aire oscuro / jugando al alba en su gruta» (*ibíd.*, 552); y en la escena de las tres Manolas de *Doña Rosita*:

ROSITA
¿Para quién son los suspiros
de mis tres lindas Manolas?
MANOLA 1ª
Para nadie.
MANOLA 2ª
Para el viento.

(*DRS*, II, 896-97)

Y estos pasajes, en los que el viento sólo significa ausencia y vacío, nos permiten descubrir el verdadero significado de algunos poemas, ya comentados[65], en los que el aire, aunque se disfrace de galán seductor, en realidad sólo nos descubre la enorme ausencia que deja en su huida el verdadero amor, lejano o perdido unas veces, y otras temido y rechazado. En «Arbolé, arbolé», por ejemplo, pasan ante la muchacha misteriosos galanes con sus promesas de amor, pero «La niña no los escucha», y al final del poema la encontramos sola, «con el brazo gris del viento / ceñido por la cintura» (*C*, I, 316). En «Escuela», de *Suites,* la doncella «se casa / con el viento» y le ofrece «Su corazón abierto», aunque a cambio sólo recibe los «Remolinos de oro» que alza el polvo agitado por el aire (*OC*, I, 714). Y en otro poema del mismo libro, el hablante parece preferir un amor soñado, y por tanto irreal, cuando nos invita a cerrar los ojos para imaginar «una / muchacha de brisa» («Capricho», *OC*, I, 807).

En los poemas y dramas del periodo neoyorquino, sobre todo, los espacios sin gente, poblados de viento, dan paso a las oquedades, mucho más angustiosas, formadas por el *hueco* y el *vacío*[66], y habitadas por el aire, la nada y la muerte; y así:

65. Véase antes, págs. 286 y sigs.

66. Véase Egon Huber, *op. cit.,* págs. 68-69 y 155-56; Rafael Martínez Nadal, *op. cit.*, págs. 97 y sigs.; y Miguel García Posada, *Lorca: interpretación*, págs. 111 y sigs., y 264 y sigs.

> Cuando se dice roca, yo entiendo aire. Cuando se dice aire, yo entiendo vacío. Cuando se dice vacío, yo entiendo paloma degollada (*EP*, II, 633).

Por la ciudad de Nueva York deambulan seres huecos, sin alma ni raíces, vacíos y extraviados; y a través de ellos expresa el poeta el dolor de su propio corazón, herido y desolado, y su impresión de la ciudad, a la vez desierta y superpoblada, invadida por números y máquinas, y ocupada por trajes deshabitados, agrupados en enjambres confusos:

> No preguntarme nada. He visto que las cosas
> cuando buscan su curso encuentran su vacío.
> Hay un dolor de huecos por el aire sin gente
> y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!
>
> («1910», *PNY*, I, 448)

Esas criaturas vacías, y por tanto sin posible desnudo, forman el «gentío de trajes sin cabeza» que amenaza a los habitantes de Harlem («El rey de Harlem», *PNY*, I, 463); y en «Panorama ciego de Nueva York»: «Un traje abandonado pesa tanto en los hombros / que muchas veces el cielo los agrupa en ásperas manadas» (*PNY*, I, 482). En «New York. Oficina y denuncia», los niños intentan llenar el vacío que les rodea, y:

> ...llevan frágiles palitos
> a los huecos donde se oxidan
> las antenas de los insectos.
>
> (*PNY*, I, 518)

Pero lo que la ciudad en verdad nos ofrece es un mundo de terribles ausencias, instalado en el escondido límite en que confluyen la vida y la muerte:

> Esa brisa de límites oscuros.
> ....
> El mundo solo por el cielo solo
> y el aire a la salida de todas las aldeas.
> ....
> Lo que importa es esto: hueco. Mundo solo. Desembocadura.
>
> («Navidad en el Hudson», *PNY*, I, 478-79)

Incluso el viento, desorientado, busca en vano su propio perfil en medio de la destrucción, y:

Sin encontrarse,
viajero por su propio torso blanco,
¡así iba el aire!

(«Ruina», *PNY*, I, 509)

En medio del cataclismo, el vacío íntimo del poeta —«hueco de venas»—, y su corazón sin amor, sembrado sólo de ausencias: «Ni tú, ni yo, ni el aire, ni las hojas» («Tu infancia en Menton», *PNY*, I, 453); hasta que llegamos al terrible «Nocturno del hueco», el poema en que se nos ofrecen íntimamente unidos los dos temas que hemos señalado: la ciudad desierta, de seres vacíos que el aire arrastra; el alma solitaria del poeta, acompañada sólo por las oquedades que el amor ha dejado en su huida:

Para ver que todo se ha ido,
para ver los huecos y los vestidos,
¡dame tu guante de luna,
tu otro guante perdido en la hierba,
amor mío!
....
Ruedan los huecos puros, por mí, por ti, en el alba
conservando las huellas de las ramas de sangre
y algún perfil de yeso tranquilo que dibuja
instantáneo dolor de luna apuntillada.
....
Para ver que todo se ha ido
¡amor inexpugnable, amor huido!
No, no me des tu hueco,
¡que ya va por el aire el mío!
¡Ay de ti, ay de mí, de la brisa!
Para ver que todo se ha ido.

(*PNY*, I, 504-6)

VIENTO DEL ESTE, VIENTO DEL OESTE

El brusco tránsito de la vida a la muerte y del amor a la infelicidad que la significación del aire nos sugiere, queda reforzada por los valores opuestos que la mentalidad primitiva y la tradición popular han atribuido a las distintas rutas por las que el viento sopla, ya que, en efecto, como ha señalado Ernst Cassirer, el pensamiento mítico valora de forma distinta los fenómenos, o les atribuye cualidades diversas, según cual sea el lugar o la dirección en que se desarrollen[67]; y el aire, que también participa de esa estimación cualitativa de las determinaciones espaciales, puede tener carácter divino o demoniaco, destructor o saludable, si se mueve hacia uno u otro rumbo dentro de la rosa de los vientos.

En el quehacer cotidiano del hombre, y más aun en un medio primitivo, el curso del sol es el patrón básico para medir el tiempo, y también un modelo apto para estructurar el espacio, que aparece organizado en cuatro direcciones, correspondientes a los cuatro puntos cardinales, a los que hay que añadir la dimensión vertical, que desciende hacia un centro, y se prolonga en sentido ascendente entre el cenit y el nadir: tres ejes o dimensiones básicas, a partir de las cuales el hombre construye mentalmente «la esfera total del espacio cósmico y, simbólicamente, del destino humano»[68], lo cual es aplicable también a la obra de nuestro autor. Así, en el «Madrigal apasionado», el ser amado buscará en vano al poeta por los caminos del espacio y del tiempo, «desde Oriente a Occidente» (*OC,* I, 988). «Pon telegramas azules / que vayan del Sur al Norte», pide el protagonista de «Muerto de amor» (*RG,* I, 422); y en el soneto en que «El poeta habla por teléfono con el amor», el protagonista lleva dentro de sí el universo entero, de forma que, al sentir la caricia de la voz: «Por el sur de mis pies fue primavera / y al norte de mi frente flor de helecho» (*OC,* I, 944).

El aire participa, como es lógico, de esta concepción del espacio a la que acabamos de aludir, y entre los griegos, por

67. Ernst Cassirer, *op. cit.*, cap. II, y especialmente págs. 128 y sigs.; y Lucien Lévy-Bruhl, *La mentalidad,* págs. 88-89.

68. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pág. 859.

ejemplo, el viento, al soplar en una u otra dirección, daba lugar a divinidades con atributos o cualidades diversos: Bóreas era el aire del norte, frío y despiadado; Noto, la brisa y el vendaval cálido llegado del sur; el Euro nacía en el este; y el Céfiro volaba desde el oeste[69]. Y la tradición popular, muy viva sobre todo en el refranero, distingue el cierzo y la tramontana entre los vientos septentrionales; el ábrego, el vendaval y el viento morisco, que soplan desde el mediodía; el temible poniente; y el levante, o viento solano[70]. Todos ellos son para Lorca una breve síntesis del universo entero, y la veleta su compendio esquemático, de manera que:

> Del norte al sur de la veleta del tejado hay la misma distancia que de un Polo a otro Polo («Diálogo con Luis Buñuel», *OC*, II, 304).

En otra composición, «La veleta yacente» es «Lírica flor de torre / y luna de los vientos» (*LP*, I, 72); y en unos versos de *Suites*, la rosa de los vientos aparece transformada en una flor viva y auténtica:

¡Rosa de los vientos!

(Metamorfosis
del punto negro.)

¡Rosa de los vientos!

(Punto florecido,
punto abierto.)

(*OC*, I, 1081)

Las tierras meridionales, y el viento de esa procedencia, significan luz, calor y vida para los pueblos del hemisferio norte; mientras que los vientos septentrionales son los portadores del frío, la desolación y la muerte. Entre los indios de Méjico,

69. Hermann Steuding, *op. cit.*, pág. 102; y José Luis Morales y Marín, *op. cit.*, págs. 336-37.

70. Véase el *Refranero general ideológico español*, compilado por Luis Martínez Kleiser, Madrid, Real Academia Española, 1953, págs. 729 y sigs.; y Manuel Sanchis Guarner, *Els vents segons la cultura popular*, Barcelona, Edit. Barcino, 1952.

por ejemplo, el sur era el país del fuego y del dios Uitzilopochtli, divinidad del sol del mediodía; mientras que en el norte están las nueve llanuras infernales, que acogen a los hombres tras la muerte: la tierra del frío, el hambre y la noche[71]. También para los indios zuñi de Norteamérica, el norte pertenece al aire y es la patria del invierno; y el sur, en cambio, corresponde al fuego y en él reside el verano[72]. En la iconografía griega, Noto, el viento meridional, iba adornado con flores secas y en la mano una copa con agua o vapor; y el viento del norte, por el contrario, tiene la cabeza y las alas cubiertas de nieve[73]. Algunos pasajes de la *Biblia* atribuyen el mal y la destrucción al norte y a sus vientos devastadores[74], y en *Jeremías* (1, 14), por ejemplo, se dice que «Del septentrión se desencadenará el mal sobre todos los moradores de la tierra»[75].

La contraposición entre los vientos septentrionales y meridionales —el cierzo y el ábrego, la tramontana y el mediodía o vendaval—, se halla muy viva así mismo en la tradición española, ha sido profusamente vertida en el refranero[76], y atestiguada también por San Juan de la Cruz, quien nos recuerda que:

> El *cierzo* es un viento muy frío que seca y marchita las flores y plantas y, a lo menos, las hace encoger y cerrar cuando en ellas hiere. [...] El *austro* es otro viento, que vulgarmente se llama ábrego. Este aire apacible causa lluvias y hace germinar las yerbas y plantas y abrir las flores y derramar su olor. Tiene los efectos contrarios a [el] cierzo[77].

71. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pág. 860.
72. Ernst Cassirer, *op. cit.*, pág. 120.
73. José Luis Morales y Marín, *op. cit.*, pág. 337.
74. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pág. 756.
75. *Sagrada Biblia*, edic. cit., pág. 944.
76. «Si sopla el tramontana, cierra tu ventana», «Ni al aire cierzo abrigo, ni al hombre pobre amigo». El viento del sur, en cambio, trae lluvias y fertilidad: «Abrego de día, agua al tercer día», «Vendaval agudo, aguas a menudo» (*Refranero*, edic. cit., pág. 730-31, nº 63604, 63615, 63657 y 63665). La misma tradición existe en el dominio lingüístico del catalán: «Tramuntana no té abric, home pobre no té amic, i si el té, no és gaire ric», «Migjorn, pluja l'altre jorn» (M. Sanchis Guarner, *op. cit.*, págs. 29 y 52).
77. San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*, en *Obras completas*, edic. cit., pág. 640. También recordó Góngora en su «Soledad primera» a Eolo, que

También Lorca opone el gélido norte, y el sur, cálido y vital, así como los vientos procedentes de ambas latitudes[78]; y ya en *Libro de poemas*, por ejemplo, se lee:

Viento del Sur,
moreno, ardiente,
llegas sobre mi carne,
trayéndome semilla
de brillantes
miradas, empapado
de azahares.
....
    Aire del Norte,
¡oso blanco del viento!
Llegas sobre mi carne
tembloroso de auroras
boreales,
con tu capa de espectros
capitanes.

(«Veleta», *LP*, I, 7)

En el *Poema del cante jondo*, según vimos, la guitarra es «Arena del Sur caliente / que pide camelias blancas» («La guitarra», *PCJ*, I, 158); y en la composición titulada «Dos lunas de tarde»:

La luna está muerta, muerta;
pero resucita en la primavera.

    Cuando en la frente de los chopos
se rice el viento del Sur.

(*C*, I, 340)

En los versos de la «Canción china en Europa», frente a la insinuante figura de la «señorita / del abanico», el poeta opone la silueta fría y estática de los caballeros que «van por el Nor-

---

custodia sus grutas «para el Austro de alas nunca enjutas, / para el Cierzo espirante por cien bocas» (Luis de Góngora, *Soledades*, edic. cit., pág. 52).

78. Egon Huber, *op. cit.*, pág. 77.

te» (*C*, I, 297). En la *Tragicomedia de don Cristóbal*, el apasionado viento morisco que viene de África «hace girar ahora todas las veletas de Andalucía» (*TDC*, II, 118); mientras que en Buenos Aires, el emigrante de la «Cantiga do neno da tenda», que añora el viento de su tierra, imagina que:

Bos Aires ten unha gaita
sobre do Río da Prata,
que a toca o vento do norde
coa súa gris boca mollada.

(*SPG*, I, 563)

En dos poemas de *Suites*, vuelven a oponerse los valores del mediodía y el septentrión: El primer poema, titulado «Norte», está dominado por la frialdad y por la luz incipiente del nuevo día, que nunca llega:

Las estrellas frías
sobre los caminos.

Hay quien va y quien viene
por selvas de humo.
Las cabañas suspiran
bajo la aurora perpetua.

(*OC*, I, 660)

El «Sur», en cambio, lleno de luz igual que un espejismo, se asocia con realidades luminosas o vitales, como el oro o la naranja:

Sur,
espejismo,
reflejo.

Da lo mismo decir
estrella que naranja,
cauce que cielo.

¡Oh la flecha,
la flecha!
El Sur
es eso:

una flecha de oro,
sin blanco, sobre el viento.

(*OC*, I, 661)

En la «Burla de don Pedro a caballo» se contraponen la estrella polar, que evoca el frío del Septentrión remoto, y la cálida vitalidad del mar meridional: «Al Norte hay una estrella. / Al Sur un marinero» (*RG*, I, 438); y en una carta dirigida a Jorge Guillén desde Granada, en septiembre de 1928, Federico describe con estas palabras la pasión ardiente que el sur simboliza:

> Andalucía es increible. Oriente sin veneno, Occidente sin acción. Todos los días llevo sorpresas nuevas. La bella carne del Sur te da las gracias después de haberla pisoteado (*OC*, III, 979).

La frialdad de los «rubios del norte» se contrapone en la «Oda a Walt Whitman» a la cálida presencia de los «negros de la arena» (*PNY*, I, 529). En «El rey de Harlem», en cambio, el aire de África se torna cruel y vengativo, e intenta mostrarnos desesperado la terrible alienación de los negros, cuya cultura aparece confundida en una horrible promiscuidad con los inventos del hombre blanco:

Un viento sur de madera, oblicuo en el negro fango,
escupe a las barcas rotas y se clava puntillas en los hombros;
un viento sur que lleva
colmillos, girasoles, alfabetos
y una pila de Volta con avispas ahogadas.

(*PNY*, I, 462)

En «Crucifixión», el mediodía es sequedad y ardor insoportables, y cuando aparece la luna vengadora, «llegaban largos alaridos por el Sur de la noche seca» (*PNY*, I, 545); y en el «Pequeño poema infinito», el viento del sur se muestra de nuevo ardiente y mortal, porque si equivocamos nuestro camino:

puede llegar el viento Austro
y como el aire no hace caso de los gemidos

tendremos que pacer otra vez las hierbas de los cementerios.

(*PNY*, I, 547)

También en la «Gacela del amor maravilloso», la pasión se vuelve abrasadora, y llega hasta el poeta «Con sur y llama / de los malos cielos» (*DT*, I, 582); mientras que al imaginar su muerte, el poeta sabe que su «perfil será tranquilo / en el musgo de un norte sin reflejo» («Yo sé que mi perfil será tranquilo», *OC*, I, 932).

La meteorología popular española también atribuye una significación particular a los vientos procedentes del este y del oeste, vulgarmente conocidos como levante y poniente. El primero se origina como consecuencia de las bajas presiones concentradas en el occidente del Mediterráneo, y es un viento húmedo y lluvioso, de gran importancia en la España oriental, y especialmente en las costas levantinas y la región penibética, ya que este viento es el que trae las lluvias a estas secas comarcas del sudeste peninsular[79]: «Viento solano, agua en la mano», dice la voz popular; y también: «Aire de levante, agua delante», «Llevant bufador, aigua en abundor»[80]. El poniente, por su parte, es el aire del Atlántico, y a él deben su clima benigno y lluvioso las tierras bañadas por este océano: los griegos representaban al Euro, que es el nombre con que conocían a este viento, derramando rosas y adornado con una guirnalda de flores[81], a pesar de lo cual, el poniente se vuelve seco y violento en la meseta castellana, y ello explica su mala fama en las tierras del interior y del Mediterráneo[82]: «Aire de poniente, suelta los bueyes y vente», y «De poniente, ni viento ni gente», «Any de ponent, any dolent»[83].

79. M. Sanchis Guarner, *op. cit.*, pág. 42.

80. *Refranero*, edic. cit., pág. 731, nº 63685 y 63687; y M. Sanchis Guarner, *op. cit.*, pág. 43. Sin embargo, también el levante tiene mala fama, por ser el responsables de lluvias torrenciales e inundaciones, tan frecuentes en nuestras costas mediterráneas: «Solano, malo en invierno, peor en verano», «Cuando solano llueve, las piedras mueve» (*Refranero*, pág. 731, nº 63668 y 63672).

81. José Luis Morales y Marín, *op. cit.*, págs. 91 y 337.

82. M. Sanchis Guarner, *op. cit.*, pág. 61.

83. *Refranero*, edic. cit., pág. 731, nº 63697 y 63698; M. Sanchis Guarner, *op. cit.*, pág. 61.

Al valor que la voz popular atribuye al levante y al poniente, de efectos beneficiosos y malignos respectivamente, debe añadirse la significación análoga que en la tradición mitológica tienen los puntos cardinales de los que estos vientos proceden: El este, que es el lugar en el que nace el sol, esta relacionado con la aparición y la renovación de la vida, mientras que el oeste y el sol poniente son un símbolo de la decadencia y de la muerte[84]. Entre los aztecas, por ejemplo, el este era el país del nacimiento, la regeneración de los vegetales y el amor, y también la patria del sol naciente y de Tlaloc, el dios de las lluvias, que tiene allí su paraíso de agua y verdor perennes; y el oeste, en cambio, está marcado por el curso descendente del sol, y es el país de la tarde y de la vejez, el lugar en que el dios solar ha de ser sacrificado para renacer, la puerta de acceso al reino de lo desconocido[85]. Para los zuñi, el este es la patria de la primavera, y el oeste la del otoño[86]. Entre los primitivos cristianos, el reino de Satán estaba situado al oeste, y el paraíso que preside el Padre en el este, por lo cual, en las primitivas ceremonias del bautismo, el neófito miraba primero a occidente con las manos levantadas en actitud de renuncia a los influjos diabólicos, para volver después su rostro hacia el oriente con intención de entregarse a Dios[87].

García Lorca por su parte, en un sentido análogo al que acabamos de comentar, escribe en el poema juvenil titulado «¡Azul! ¡Azul! ¡Azul!»:

Yo, como un desterrado,
marcho frente al Ocaso
presintiendo la cara
graciosa de Satán.
El Bien es bello y fuerte,
el Poniente lo dice,
pero la sombra advierte
que es bello y fuerte el Mal.

(*OC*, I, 1005)

84. Ernst Cassirer, *op. cit.*, pág. 133.
85. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, págs. 860-61.
86. Ernst Cassirer, *op. cit.*, pág. 120.
87. *Ibíd.*, pág. 138.

Y en dos poemas de *Suites* pone en relación al este con el mediodía reconfortante, y al oeste con el frío del norte :

ESTE

Escala de aroma
que baja
al Sur
(por grados conjuntos).

OESTE

Escala de luna
que asciende
al Norte
(cromática)

(*OC*, I, 662-63)

El ocaso del sol es un símbolo de la muerte en numerosas culturas[88], y en las concepciones escatológicas de algunos pueblos, las almas de los muertos acompañan al astro en su viaje hacia el mundo inferior, a veces empujadas por el viento[89]; una idea que parece estar presente en los versos de «El niño loco» en que «la luz que se iba dio una broma. / Separó al niño loco de su sombra» (*C*, I, 362); y esta misma sensación aparece de manera más explícita en una «Canción» en que el astro arrastra a los mortales en su viaje, para anegarlos definitivamente en las aguas del océano:

Si tú vieras que la luz
te llama cuando se va,
¿qué harías, amor mío?
Pensaría en el mar.

(*OC*, I, 1029)

En «Momentos de la tarde. Las tres», todavía la tierra, inundada de sol, «está cubierta / por un mar amarillo», aunque «Ya se está levantando / el aire del Poniente» (*OC*, I, 1033).

88. Véase antes, págs. 233 y sigs.
89. Mircea Eliade, *Tratado*, págs. 152-55.

El aire del oeste nos muestra su significación mortal en el poema «Reyerta», en que Lorca establece un paralelismo entre la muerte del hombre y el curso mítico del sol y de las almas en su ocaso[90], cuando Juan Antonio el de Montilla «rueda muerto la pendiente», mientras los:

...ángeles negros volaban
por el aire del poniente.
Ángeles de largas trenzas
y corazones de aceite.

(*RG*, I, 399)

Dentro de esa concepción cíclica de la existencia, presidida por la idea del eterno retorno, que es típica del pensamiento mítico, el sol muere para renacer al día siguiente, y su periplo nocturno a través del reino de la muerte es un signo de esperanza para el hombre, que sueña también con la resurrección[91]. Por eso el aire de poniente tiene a veces en Lorca una significación feliz: nace en el reino lejano donde muere el sol, pero su viaje hacia el este es idéntico al que efectúa el astro del día en su marcha nocturna, y conduce por tanto a las almas a un lugar del oriente en el que podrán volver a nacer con el nuevo día:

Quiero dormir un rato,
un rato, un minuto, un siglo;
pero que todos sepan que no he muerto,

Afirma el protagonista de la «Gacela de la muerte oscura», y añade:

que soy el pequeño amigo del viento Oeste;
que soy la sombra inmensa de mis lágrimas.

(*DT*, I, 581)

Por eso los misteriosos ángeles que, según hemos visto, cruzan el cielo de «Reyerta», aunque vengan de occidente con

90. Carlos Feal Deibe, *Eros y Lorca*, pág. 186.
91. Mircea Eliade, *Tratado*, pág. 153.

«grandes alas / de navajas de Albacete», y sean mensajeros de la muerte, también intentan salvar la vida a los heridos con sus «pañuelos y agua de nieve», o les llevan un bálsamo de esperanza y fe en sus invisibles «corazones de aceite» (*RG*, I, 398-99); mientras que en el poema «Encrucijada», el viento del este, que vuela rápido hacia el ocaso, es un «viento siniestro», según se lee en un verso luego suprimido[92], y mensajero de la muerte por lo tanto:

Viento del Este;
un farol
y el puñal
en el corazón.

(*PCJ*, I, 170)

EL AIRE, LA VOZ

A Federico, forjador de ritmos y mago de la palabra, le seducían la melodía y la voz, el grito y el murmullo, el trino del ruiseñor y el chirrido rítmico de la cigarra: sonidos capaces de trazar una constelación invisible de colores y destellos sobre la bóveda opaca de los silencios; y ya en su evocación de Granada, de *Impresiones y paisajes*, incluye una sección titulada precisamente «Sonidos», en que puede leerse:

> Es algo que atrae y fascina la visión del Albaicín desde esta fortaleza y palacio de la medianoche. Y el panorama, con ser tan espléndido y extraño y tener esas voces potentes de romanticismo, no es lo que fascina. Lo que fascina es el sonido. Podría decirse que suenan todas las cosas... Que suena la luz, que suena el color, que suenan las formas.
>
> ....
>
> Resbala una pena dolorosa e irremediable sobre el caserío albaicinero y sobre los soberbios declives rojos y verdes de la

92. Federico García Lorca, *Poema del cante jondo*, edic. cit., pág. 177.

Alhambra y Generalife..., y va cambiando sin cesar el color, y con el color cambia el sonido... Hay sonidos rosa, sonidos rojos, sonidos amarillos y sonidos imposibles de sonido y color... Después hay un gran acorde azul, y empieza la sinfonía nocturna de las campanas. Es distinta de la mañana. El apasionamiento tiene gran tristeza... Casi todas suenan cansadas, llamando al rosario... Canta muy fuerte el río (*IP*, III, 84 y 86).

El poeta, que aquí explota la potencialidad expresiva de la sinestesia descubierta por el Modernismo, puede crear con su imaginación una sinfonía de luz, y, sin embargo, los sonidos viven en el aire, son para el aire, en primer lugar porque es el aire el que susurra en la brisa, canta y habla en el viento, o aúlla enfurecido cuando se vuelve huracán; y también porque el aire es el vehículo de la música y de la voz: la superficie invisible sobre la que se depositan, se clavan o se deslizan los sonidos. Así, en la «Canción primaveral» de *Libro de poemas*, los niños abandonan alegres la escuela «poniendo en el aire tibio / del abril canciones tiernas» (*LP*, I, 17); y en «Santiago»: «¡Niños chicos, cantad en el prado, / horadando con risas al viento!» (*LP*, I, 42). En «Cantos nuevos», el hablante desea un:

Cantar que vaya al alma de las cosas
y al alma de los vientos
y que descanse al fin en la alegría
del corazón eterno.
(*LP*, I, 52)

Cuando Cocoliche sueña con Rosita, «La luna va invadiendo la escena y una música de guitarra corre por el aire» (*TDC*, II, 135). En el poema dedicado «A las poesías completas de Antonio Machado», los poemas son hojas caídas del árbol en otoño, «y la voz que los lee / es el soplo del viento» (*OC*, I, 994). En el poema titulado «Campana», cuyas imágenes se repiten en «Clamor» (*PCJ*, I, 196), se lee:

En la torre
amarilla
dobla una campana.

Sobre el viento
amarillo,
se abren las campanadas.

En la torre
amarilla,
cesa la campana.

El viento con el polvo
hace proras de plata.

(*PCJ*, I, 189)

En «Salutación», de *Suites*, el poeta echa al vuelo su:

...lírica campana
esta hermosa mañana
de viento soñoliento.

(«Salutación», *OC*, I, 639)

En el «Poema de la feria», hay «una caja de música / sobre la brisa» (*OC*, I, 697). En «Réplica»:

Un pájaro tan sólo
canta.
El aire multiplica.
Oímos por espejos.

(*OC*, I, 671)

Las imágenes del sueño están formadas en «Caracol» por «La piedra sobre el agua / y el grito sobre el viento» (*OC*, I, 811). También en el «Nocturno del hueco», los únicos signos de amor que parece conservar el protagonista son «la piedra en el agua» y «la voz en la brisa» (*PNY*, I, 505). Y en el último cuadro de *Amor de don Perlimplín*, Belisa siente voces que «llenan de dulce armonía el aire de una sola pieza de la noche» (*ADP*, II, 491).

Los sonidos, especialmente la voz humana y sus melodías, actúan de manera milagrosa en las páginas de Lorca, pues consiguen que el aire, volátil e incorpóreo, se materialice y se haga visible, para halago de nuestra vista. Así, en «Tarde», las palabras del poeta quedan depositadas «en el aire / como corchos sobre el agua» (*LP*, I, 83). En «Amanecer y repique»:

La pedrea estremecida
de los viejos campanarios

despierta y pone en camino
al gran rebaño del viento.

(*OC*, I, 923)

En el ambiente misterioso que recrea la canción de las Manolas de *Doña Rosita*, «La catedral ha dejado / bronces que la brisa toma» (*DRS*, II, 899); y en el prólogo de «En el jardín de las toronjas de luna»:

> En la página tersa del cielo temblaba la inicial de una nube y debajo de mi balcón un ruiseñor y una rana levantaban en el aire un aspa soñolienta de sonido (*OC*, I, 889).

Sin embargo, la representación material más típica del aire es la línea curva[93]: sigmas, volutas, ondas, sortijas y espirales, tan distintas del horizonte estático de las grandes llanuras, de las aristas irregulares de la llama, o de los vértices cambiantes del mar encrespado; y en Lorca, el sonido, la voz, la música y la canción, con sus suaves ondas, permiten que nuestros oídos «vean» toda esa fantástica geometría del aire en movimiento[94], como ocurre con las voces de los cinco enamorados de «Mi niña se fue a la mar», que son «redondas como sortijas», y quedan al finalizar el poema depositadas, igual que «cinco anillos», sobre «el aire sonrosado» (*C*, I, 311). En el romance de «San Miguel», la aurora salobre cruje «en los recodos del aire» (*RG*, I, 410); en el de «Thamar y Amnón», «Aire rizado venía / con los balidos de lana» (*RG*, I, 439); y en otra composición, el aire:

Lleno de cicatrices
está dormido.
Lleno de espirales
y de signos.
La estela del pájaro

93. Fernando Ortiz, *op. cit.*, págs. 107 y sigs., y 161 y sigs.
94. Véase Gustavo Correa, *op. cit.*, págs. 34-35; y Luis Martínez Cuitiño, «Universalidad de algunas simbologías míticas en el *Poema del cante jondo*», *CHA*, 435-436, sept.-oct. 1986, págs. 581-89.

y la estela del grito.
Entre la polvareda
de palabras y ritmos
se suceden dos tonos:
negro y amarillo.

(«Aire», *OC*, I, 1009)

El aire lorquiano posee además, gracias a la voz, alguna virtud mágica que le permite transformarse en flor, pétalo, tallo, forma vegetal. En el verano, por ejemplo, los bueyes «horadan la naranja / del aire» (*PC*, I, 257). En un poema de *Suites*:

La campanada
solitaria
se hace una flor azul
en el viento.

(«Campanada», *OC*, I, 1088)

En «Árbol de canción», la ilusión del amor, convertida en:

Caña de voz y gesto,
una vez y otra vez
tiembla sin esperanza
en el aire de ayer.

(*C*, I, 334)

Antoñito el Camborio tiene «voz de clavel varonil» (*RG*, I, 419); y el niño de Anunciación será «más bello / que los tallos de la brisa» («San Gabriel», *RG*, I, 415). Las palabras de Catalina Bárcena «son en el aire dormido / pétalos de rosas blancas» («A Catalina Bárcena», *OC*, I, 1038); y en su conferencia sobre las nanas, el autor explica que, a diferencia de la catedral, que permanece clavada en su época, la canción queda:

> ...incorporada al panorama como arbusto reciente, trayendo la luz viva de las horas viejas, gracias al soplo de la melodía («Canciones de cuna españolas», *OC*, III, 283).

En una de sus alocuciones argentinas, Federico siente a Buenos Aires «abierto en el fondo del tallo de mi voz», y desea que su palabra llegue hasta el público: «Por el aire en forma de un ala que haga caer violetas por las chimeneas» (*OC*, III, 473); y en otra de las alocuciones al público de Buenos Aires, en octubre de 1933, afirma:

> Rubén Darío, el gran poeta de América, cantó con voz inolvidable la gloria de la Argentina [...]. Para agradecer vuestra cortesía, yo pongo mi voz pequeña como un junco del Genil al lado de ese negro tronco de higuera que es la voz suya (*OC*, III, 442).

La naturaleza habla al hombre con ayuda del aire: el agua susurra su melodía escondida[95]; canta el grillo en las noches de estío[96]; queda en el aire el eco de los pájaros[97]; llega hasta nosotros la lección perenne de los árboles y el murmullo de las ramas, las hojas y las flores[98], o el de las espigas agitadas por la brisa[99]. Y sin embargo, aunque la voz humana sea vehículo de pena y desamor —«¡Qué voz para mi castigo / levantas por el mercado!», leemos en la «Gacela del mercado matutino» (*DT*, I, 585)—, es esa voz la que admira nuestro autor por encima de cualquier otra:

> Amo la voz humana [escribe Federico a Jorge Guillén en septiembre de 1926]. La sola voz humana empobrecida por el amor y desligada de paisajes *que matan* [...].
>
> Cuando digo voz quiero decir poema. El poema que no

95. Véase antes, págs. 75 y sigs.

96. «Suenan las carretas por los caminos, los insectos músicos tienden al aire las cuerdas de sus gritos» (*IP*, III, 30). «Lo negro, acribillado / por el canto del grillo, / tiene ese fuego fatuo, / muerto, / del sonido» («Hora de estrellas», *LP*, I, 101).

97. «Sobre el río / los cínifes. / Sobre el viento / los pájaros» («Canción sin abrir», *OC*, I, 690). «Por el aire, / el ruiseñor, / corazón del árbol» («País», *OC*, I, 655). «Un ruiseñor que canta, / ruiseñor gris de la tarde / en la rama del aire» (*APCA*, II, 574).

98. En *Libro de poemas*, sobre todo: «Aprendí secretos de melancolía, / dichos por cipreses, ortigas y yedras; / supe del ensueño por boca del nardo, / canté con los lirios canciones serenas» («Invocación al laurel», *LP*, I, 135).

99. «Las espigas de los trigales, agitadas por la brisa, se frotan entre sí, produciendo sonido de plata» (*IP*, III, 109).

está vestido no es poema, como el mármol que no está labrado no es estatua (*OC*, III, 893).

Y en un poema de *Suites*, se lee:

> Si muriera el alfabeto,
> morirían todas las cosas.
> Las palabras
> son las alas.
>
> La vida entera
> depende
> de cuatro letras.
>
> («Pirueta», *OC*, I, 684)

La voz humana es ante todo rumor, que brota cargado de ilusiones y recuerdos, y se extiende luego en las llanuras del viento. Así, en una composición de *Libro de poemas*, hay almas que tienen:

> ...castos rincones
> que guardan un viejo
> rumor de nostalgias
> y sueños.
>
> (*LP*, I, 84)

En «Ansia de estatua», el poeta desearía arrancar los recuerdos y conservar en cambio el:

> Rumor.
> Aunque no quede más que el rumor.
>
> Aroma.
> Aunque no sea más que el aroma.
>
> (*C*, I, 388)

Y en «El rey de Harlem», el poeta percibe así la sorda queja de los negros:

> Me llega tu rumor,
> me llega tu rumor atravesando troncos y ascensores,

a través de láminas grises,
donde flotan tus automóviles cubiertos de dientes.

(*PNY*, I, 463)

El rumor tiene en muchos pasajes una significación sexual, y evoca la voz oscura de un cuerpo sin sosiego, la carne y el alma que buscan compañía:

¿Por qué me diste llenos
de amor tu sexo de azucena
y el rumor de tus senos?

Pregunta el poeta a Estrella en «Madrigal de verano» (*LP*, I, 49). A la monja gitana, trastornada en su soledad por algún sueño de amor imposible, «Un rumor último y sordo / le despega la camisa» (*RG*, I, 404). Tras contemplar a su hermana, Amnón siente «un rumor entre dientes / de flecha recién clavada» (*RG*, I, 440). «Desde que tú viniste de la iglesia está mi casa llena de rumores secretos», explica Perlimplín a Belisa después de la boda (*ADP*, II, 468); mientras que el traje del Maniquí tendrá, «en vez de rumor caliente, / quebrado torso de lluvia» (*APCA*, II, 552).

El suspiro brota cuando el dolor nos oprime leve pero constante, hasta convertirse en una queja sutil, suspendida en el aire sin palabras ni gestos, como ocurre en «Dos lunas de tarde», en que la luna resucitará «Cuando den nuestros corazones / su cosecha de suspiros» (*C*, I, 340); o en otro poema suelto en que las canciones son remansos de amor:

Y cada suspiro
un remanso
del grito.

(«Cada canción»,
OC, I, 1017)

Más agudos e intensos que el suspiro, los gemidos rompen el aire con su vuelo entrecortado, y así la poesía, explica Federico en una «Lectura del *Romancero gitano*»:

> ...requiere cuatro paredes blancas, unos pocos amigos ligados por una armonía de amistad y un dulce silencio donde gima y cante la voz del poeta (*OC*, III, 360).

Ennegrecidos por la pena, los pechos de Soledad Montoya son «yunques ahumados» que «gimen canciones redondas» (*RG*, I, 408). En el «Martirio de Santa Olalla»:

> Al gemir, la santa niña
> quiebra el cristal de las copas.
>
> (*RG*, I, 433)

Sobre Nueva York, el mascarón de la muerte baila entre «huracanes de oro y gemidos de obreros parados» (*PNY*, I, 470); y en el último acto de *Bodas*, la Mendiga desea impaciente que la brisa:

> recogiendo en su falda los gemidos,
> huya con ellos por las negras copas
> o los entierre por el blando limo.
>
> (*BS*, II, 778)

En fin, cuando el dolor estalla, el aire vibra agitado por el grito y por el llanto; y así ocurre especialmente en el verdadero cante andaluz, expresión de la pena irremediable, y en los versos del *Poema del cante jondo*, de tono y sentimiento análogos:

> La siguiriya gitana [explica Federico en su conferencia sobre el tema] comienza por un grito terrible, un grito que divide el paisaje en dos hemisferios ideales. Es el grito de las generaciones muertas, la aguda elegía de los siglos desaparecidos, es la patética evocación del amor bajo otras lunas y otros vientos.
>
> Después, la frase melódica va abriendo el misterio de los tonos y sacando la piedra preciosa del sollozo, lágrima sonora sobre el río de la voz. Pero ningún andaluz puede resistir la emoción del escalofrío al escuchar ese grito, ni ningún canto regional puede comparársele en grandeza poética (*OC*, III, 198).

En «¡Ay!», del «Poema de la Soleá»:

El grito deja en el viento
una sombra de ciprés.

(Dejadme en este campo
llorando.)

(*PCJ*, I, 171)

Al evocar la figura de un famoso *cantaor*, Federico recuerda:

Su grito fue terrible.
Los viejos
dicen que se erizaban
los cabellos,
y se abría el azogue
de los espejos.

(«Retrato de Silverio
Franconetti», *PCJ*, I, 203)

Y en fin, el grito del cante jondo es a veces tan terrible, que el aire se riza y ondula ante nuestra vista[100]: En «El poema de la siguiriya gitana», por ejemplo,

La elipse de un grito,
va de monte
a monte.

(«El grito», *PCJ*, I, 159)

Cuando ha pasado la siguiriya, «por el aire ascienden / espirales de llanto» («Después de pasar», *PCJ*, I, 162); y en «Paisaje»:

Se riza el aire gris.
Los olivos
están cargados
de gritos.

(*PCJ*, I, 157)

100. Véase antes, pág. 326.

También en los versos de *Romancero gitano*, tras el paso de la Guardia Civil, «Un vuelo de gritos largos / se levantó en las veletas» (*RG,* I, 429). En las páginas de *Poeta en Nueva York* percibimos el lamento de «las vacas estrujadas», cuyos «gritos llenan el valle / donde el Hudson se emborracha con aceite» («New York. Oficina y denuncia», *PNY,* I, 519); mientras la muchedumbre oprimida:

> ha de gritar con voz tan desgarrada
> hasta que las ciudades tiemblen como niñas
> y rompan las prisiones del aceite y la música.
>
> («Grito hacia Roma», *PNY,* I, 527)

En el último acto de *Bodas*, cuando llega el momento en que va a consumarse la tragedia:

> El rumor del río
> apagará con el rumor de troncos
> el desgarrado vuelo de los gritos.
>
> (*BS,* II, 777-78)

Y en la «Casida del llanto», es imposible evadirse del terrible lamento que todo lo ocupa:

> He cerrado mi balcón
> porque no quiero oír el llanto,
> pero por detrás de los grises muros
> no se oye otra cosa que el llanto.
>
> (*DT,* I, 590)

EL CANTO, LA MÚSICA...

Entre todas las formas de expresión en que interviene la voz humana, la canción, con sus múltiples registros, es la que más atención merece en la obra de Lorca, porque:

En la melodía, como en el dulce, se refugia la emoción de la historia, su luz permanente sin fechas ni hechos. El amor y la brisa de nuestro país vienen en las tonadas o en la rica pasta del turrón, trayendo vida viva de las épocas muertas («Canciones de cuna españolas», *OC*, III, 283).

Y, en efecto, el cantar se halla presente en los momentos más señalados de la existencia humana, y especialmente en el amor, en el dolor y en la muerte; y en la obra de Lorca, su presencia expresa en primer lugar sentimientos de alegría y esperanza: El protagonista de «Cantos nuevos», por ejemplo, siente «sed de aromas y de risas, / sed de cantares nuevos», y espera:

Un cantar luminoso y reposado
pleno de pensamiento,
virginal de tristezas y de angustias
y virginal de ensueños.

Cantar sin carne lírica que llene
de risas el silencio.

(«Cantos nuevos» *LP*, I, 51)

«La noche estaba triste / y me puse a cantar» explica Mariana en la segunda estampa del drama (*MP*, II, 232); y en Nueva York, en contraste con el terrible aspecto de la ciudad, las canciones de los negros son «perfume de pulmón», que nos golpea «las sienes con su vestido / de caliente piña» («El rey de Harlem», *PNY*, I, 459); y por ello:

Es preciso matar al rubio vendedor de aguardiente,
a todos los amigos de la manzana y de la arena,
y es necesario dar con los puños cerrados
a las pequeñas judías que tiemblan llenas de burbujas,
para que el rey de Harlem cante con su muchedumbre.

(*Ibíd.*, 460)

Pero también el canto tiene a menudo tristes resonancias, y es un lamento continuado que el dolor arranca, o un grito desgarrado que acompaña o precede a la muerte; y ello es fre-

cuente, sobre todo, en los versos que Federico dedica al cante jondo[101]: En «Camino», por ejemplo, a los jinetes enlutados:

Esos caballos soñolientos
los llevarán,
al laberinto de las cruces
donde tiembla el cantar.
Con siete ayes clavados,
¿dónde irán
los cien jinetes andaluces
del naranjal?

(*PCJ*, I, 190)

Juan Breva era «la misma / pena cantando / detrás de una sonrisa» (*PCJ*, I, 204); y en «Miserere», del mismo libro:

La copla rasga el tiempo.
¡Este es su secreto!

Se clava en el amor.
¡Este es su dolor!

Y despierta en la muerte.
¡Miserere!

(*OC*, I, 1099)

El canto ha sido sobre todo el cauce tradicional para expresar los sentimientos amorosos, y en la obra de Lorca el amor y la canción llegan a identificarse de tal manera, que a menudo se utilizan como sinónimos: «Entúrbiame los ojos con tu canto», pide el protagonista a Estrella en «Madrigal de verano» (*LP*, I, 50); y en otra composición, «Cada canción / es un remanso / del amor» («Cada canción», *OC*, I, 1017). Belisa aparece «cantando lánguidamente» al comienzo de la obra (*ADP*, II, 466). El Maniquí de *Así que pasen cinco años*, no quiere que le arrebaten su traje de boda, y recita: «yo cantaré una canción / sobre tus tiernas arrugas» (*APCA*, II, 557). En *Yerma*, el canto acompaña al amor, en primer lugar como expresión de júbilo,

101. Recuérdese la presencia del grito en estos poemas, ya estudiada en la sección anterior.

y así, la protagonista recuerda la noche de bodas con estas palabras:

> ¿Lloré yo la primera vez que me acosté contigo? ¿No cantaba al levantar los embozos de holanda? ¿Y no te dije: «¡Cómo huelen a manzanas estas ropas!»? (*Y*, II, 806).

El canto y la música son además actividades creadoras[102], cuasi mágicas, ya que a partir de un elemento intangible como el aire, son capaces de instituir una realidad seductora, viva y plena; y en este sentido se parecen a la actividad sexual, a la que simbolizan a menudo[103]. Así, cuando llegó el niño de María, la amiga de Yerma, ella debía de estar «descuidada» y «cantando» (*Y*, I, 810); y la prueba de que el niño vive es que cuando despierte «empezará a cantar» (*ibíd.*, 850). La Vieja 1ª, que ha tenido nueve hijos, responde así a las preguntas de la protagonista:

> Yo no sé nada. Yo me he puesto boca arriba y he comenzado a cantar. Los hijos llegan como el agua (*ibíd.*, 818).

La canción del amor y del sexo está formada en otros casos por el rumor, la voz y el cantar de la sangre, que fluye impetuosa luchando por cumplir sus designios[104]: En el interior del desnudo de Sesostris, por ejemplo, «cantaban / ruiseñores de sangre y abejorros» («Oda y burla de Sesostris y Sardanápalo», *OC*, I, 973). En *Diván del Tamarit*, animada por la imagen de la mujer desnuda y tendida, «la sangre sonará por las alcobas» («Casida de la mujer tendida», *DT*, I, 592). El Joven de *Así que pasen cinco años*, dirigiéndose a la Novia, exclama:

102. Véase J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, págs. 246 y 740.

103. Véase Rupert C. Allen, *Psyque and Symbol*, págs. 146-47; y Luis Fernández Cifuentes, *op. cit.*, págs. 173 y sigs.

104. Despojada de esta significación erótica, la voz de la sangre está presente en muchos otros pasajes de la obra de Lorca: Los verdaderos guitarristas, explica Lorca en su «Arquitectura del cante jondo», son los que «se dejan llevar por la voz de su buena sangre» (*OC*, III, 221); y una mujer a la que Lorca oyó cantar una canción de cuna en Granada, «ejecutaba el mandato fielmente, como si escuchara las viejas voces imperiosas que patinaban por su sangre» («Canciones de cuna españolas», *OC*, III, 284). Al morir Ignacio, «su sangre ya viene cantando: / cantando por marismas y praderas» («La sangre derramada», *Ll*, I, 555).

Y no son sueño tus trenzas porque las haré yo mismo de tu cabello, ni es sueño tu cintura donde canta la sangre mía (*APCA*, II, 547).

Cuando la Mecanógrafa pregunta al Joven: «¿Qué es eso que suena tan lejos?», él contesta:

Amor,
la sangre en mi garganta,
amor mío.

(*Ibíd.*, 575)

Junto a los registros armónicos de la voz humana y sus valores simbólicos, Federico también recuerda el poder evocador de la música, con sus ritmos y tonos cambiantes, su fascinante vuelo y sus rumores misteriosos. La música «Es la lujuria misma... Yo le doy a usted un consejo: abandónela, si no quiere pasar una vida de tormentos», advierte un fraile de Silos al protagonista en *Impresiones y paisajes* (*IP*, III, 55); y, sin embargo:

La música es en sí apasionamiento y vaguedad [escribe Federico en un artículo de 1917].

Con las palabras se dicen cosas humanas; con la música se expresa eso que nadie conoce ni lo puede definir, pero que en todos existe en mayor o menor fuerza. La música es el arte por naturaleza. Podría decirse que es el campo eterno de las ideas... («Divagación. Las reglas de la música», *OC*, III, 369).

Entre todos los sonidos musicales, un interés especial y un valor ambiguo tienen para Lorca la guitarra y otros instrumentos de cuerda, cuyos «nervios de metal»[105] han evocado tradicionalmente sentimientos de gozo y de júbilo, igual que la música y el canto en general. Así, en «Seis cohetes», los fuegos artificiales son «Seis lanzas», y atraviesan alegres la noche, que «es una guitarra» (*OC*, I, 803). En *Canciones*, frente a la melancolía del otoño, la guitarra es el vehículo de la alegría en los versos de «Las gentes iban»:

105. Véase antes, págs. 64 y sigs.

Las gentes iban
y el otoño venía.

Las gentes
iban a lo verde.
Llevaban gallos
y guitarras alegres.

(*C*, I, 332)

En el romance de San Gabriel, para celebrar su presencia, «Las guitarras suenan solas / para San Gabriel Arcángel» (*RG*, I, 414); y frente al silencio triste de Yerma y su familia, la Vieja 1ª confiesa:

> Yo he sido una mujer de faldas en el aire, he ido flechada a la tajada de melón, a la fiesta, a la torta de azúcar. Muchas veces me he asomado de madrugada a la puerta creyendo oír música de bandurrias que iba, que venía, pero era el aire (*Y*, II, 817).

En otros casos, los instrumentos de cuerda despiertan sugerencias amorosas evidentes: En «Historia de este gallo», por ejemplo, los cabellos de la ninfa son «cuerdas de guitarra» (*OC*, III, 386) que los dedos del enamorado podrían pulsar con delicadas caricias; mientras que la protagonista de «Elegía»:

Te marchitarás como la magnolia.
Nadie besará tus muslos de brasa.
Ni a tu cabellera llegarán los dedos
que la pulsen como las cuerdas de un arpa.

(*LP*, I, 39-40)

En la primera escena de *Amor de don Perlimplín*, «se oye una música suave de guitarra», y Belisa, deseosa de amor, exclama:

> ¡Ay, qué música, Dios mío! ¡Qué música! ¡Como el plumón caliente de los cisnes!... ¡Ay!, ¿soy yo? ¿O es la música? (*ADP*, II, 469).

También el amor dolorido e imposible tiene sones de guitarra, y en el «Pequeño poema infinito», el número dos, que lo simboliza, «es la guitarra donde el amor se desespera» (*PNY*, I, 547). De ahí que la tormentosa relación de la Figura de pámpanos y la de cascabeles, se exprese en estos términos: «Yo me convertiría en otro látigo. Un látigo hecho con cuerdas de guitarra» (*EP*, II, 614). En fin, para expresar la ausencia definitiva del amor, en el drama *Así que pasen cinco años*, el Joven ruega al Maniquí:

Vete a la calle a buscar
hombros de virgen nocturna
o guitarras que te lloren
seis largos gritos de música.

(*APCA*, II, 554)

La guitarra, con su grito entrecortado, es sobre todo el principal exponente de la pena en las páginas del *Poema del cante jondo* y en otras estampas andaluzas[106], como la evocación del «Albaicín miedoso y fantástico, el de los ladridos de perros y de guitarras dolientes» (*IP*, III, 79); o el recuerdo de las noches de verano, en que «los hombres sienten más los bordones sangrientos de una guitarra» («Rememoraciones infantiles», *OC*, III, 172). En una de las composiciones del «Poema de la siguiriya gitana»:

Empieza el llanto
de la guitarra.
Se rompen las copas
de la madrugada.
Empieza el llanto
de la guitarra.
Es inútil
callarla.
Es imposible
callarla.
....
¡Oh guitarra!

106. Edward F. Stanton, *op. cit.*, págs. 36 y sigs.

Corazón malherido
por cinco espadas.

(«La guitarra», *PCJ*, I, 158)

En «Encrucijada», del «Poema de la Soleá», «La calle / tiene un temblor / de cuerda / en tensión» (*PCJ*, I, 170); y en otro momento, el grito es «Como un arco de viola» que hace «vibrar / largas cuerdas del viento» («El grito», *PCJ*, I, 159). En el poema titulado «Las seis cuerdas»:

La guitarra,
hace llorar a los sueños.
El sollozo de las almas
perdidas,
se escapa por su boca
redonda.
Y como la tarántula
teje una gran estrella
para cazar suspiros,
que flotan en su negro
aljibe de madera.

(*PCJ*, I, 191)

En la «Adivinanza de la guitarra», las cuerdas son «seis doncellas», que bailan en «la redonda / encrucijada» (*PCJ*, I, 217); y en la «Danza en el huerto de la Petenera», en mitad de la noche, las cuerdas son «seis gitanas, / vestidas de blanco», cuyas sombras «se alargan, / y llegan hasta el cielo / moradas» (*PCJ*, I, 192).

Las cuerdas son en otras ocasiones compañeras misteriosas de la muerte, a la que anuncian o cortejan. En Malagueña, por ejemplo:

La muerte
entra y sale
de la taberna.

Pasan caballos negros
y gente siniestra
por los hondos caminos
de la guitarra.

(*PCJ*, I, 211)

En «Barrio de Córdoba», dentro de la casa «hay una niña muerta», y en los últimos versos, «Las gentes van suspirando / con las guitarras abiertas» (*PCJ*, I, 212). En «Clamor»:

Por un camino va
la muerte, coronada,
de azahares marchitos.
Canta y canta
una canción
en su vihuela blanca.

(*PCJ*, I, 196)

También en la tercera estampa de *Mariana Pineda*, la muerte, «sentada en la fuente / toca una blanca vihuela», mientras en el jardín «se oye una guitarra» (*MP*, II, 253); y a Newton «La muerte lo iba siguiendo / rasgueando su guitarra» (*OC*, I, 794).

En lugar de alegría, sentimos desasosiego y temor en el acto tercero de *Así que pasen cinco años*, cuando «El Arlequín toca un violín blanco con dos cuerdas de oro» (*APCA*, II, 564); y al iniciarse el acto tercero de *Bodas*, cuando aparecen los leñadores portadores de muerte, es de noche, y nos hallamos entre «Grandes troncos húmedos», en medio de un ambiente oscuro en el que «Se oyen dos violines» (*BS*, II, 772). Y al morir Ignacio: «Comenzaron los sones del bordón / *a las cinco de la tarde*» («La cogida y la muerte», *Ll*, I, 551).

En fin, las guitarras flamencas construidas con madera de ciprés, acentúan en otras ocasiones la significación fúnebre del instrumento, como ocurre en el poema «Salutación», en que dentro de un ambiente de tristeza, «Una guitarra dice: "Mi madera es ciprés"» (*OC*, I, 640); o en la «Burla de don Pedro a Caballo», en que el misterioso jinete aparece envuelto en un:

Sueño concreto y sin norte
de madera de guitarra.

(*RG*, I, 437)

Frente al viento, que cobra vida y se riza impulsado por la música o la voz, los espacios en que habita el silencio quedan vacíos, y el aire, mudo e inmóvil, ahondando oquedades, hace más dolorosa la ausencia de voces y gestos. De ahí que el silencio, misterioso personaje lorquiano, sea un símbolo frecuente del vacío y la soledad, y que acompañe a menudo a los seres y las cosas en sus momentos de tristeza, como ocurre en Granada, cuya elegía «es silencio herrumbroso, / un silencio ya muerto a fuerza de soñar» («Granada. Elegía humilde», *OC*, I, 1000). «Lo más melancólico del mundo es la Pampa [afirma Federico en una entrevista[107]]. Lo más traspasado de silencio» (*OC*, III, 624); y en otra ocasión[108]:

> Cuando miro a España desde lejos, España en Castilla es el silencio de la plaza sola y abandonada, de la viejuca que cruza para el rosario (*OC*, III, 672).

En «Los encuentros de un caracol aventurero», el protagonista se siente impresionado por el misterio melancólico del paisaje, mientras:

> ...en la senda
> un silencio ondulado
> mana de la alameda.
>
> (*LP*, I, 12)

En «Noviembre», el poeta recuerda un amor imposible y lejano en una «Tarde desmoronada / sobre piras de silencio» («Noviembre», *LP*, I, 70). En «Hora de estrellas», vemos flotar:

107. «Galerías. Federico García Lorca», por Proel [Angel Lázaro], *La Voz*, Madrid, 18 de febrero de 1935.
108. «Conversaciones literarias. Al habla con Federico García Lorca», por Felipe Morales, *La Voz*, Madrid, 2 de abril de 1936.

El silencio redondo de la noche
sobre el pentágrama
del infinito.

(*LP,* I, 101)

En otra composición del libro, el poeta habla a la «lluvia silenciosa, sin tormentas ni vientos», para dirigirle estas palabras:

El canto primitivo que dices al silencio
y la historia sonora que cuentas al ramaje
los comenta llorando mi corazón desierto
en un negro y profundo pentágrama sin clave.

(«Lluvia», *LP,* I, 35)

Y en la «Elegía del silencio»:

Silencio, ¿dónde llevas
tu cristal empañado
de risas, de palabras
y sollozos del árbol?
¿Cómo limpias, silencio,
el rocío del canto
y las manchas sonoras
que los mares lejanos
dejan sobre la albura
serena de tu manto?

(*LP,* I, 59)

El silencio significa melancolía en los versos de «El espejo engañoso», en que la ausencia de sonidos, apenas rota por algún eco, forma el ambiente propicio para el llanto:

Verde rama exenta
de ritmo y de pájaro.

Eco de sollozo
sin dolor ni labio.

(*C,* I, 384)

Sugestivo y sobrecogedor es el silencio que interrumpe la melodía en las coplas del cante jondo, como en la *siguiriya* gitana, en que tras el terrible grito incial:

> ...la voz se detiene para dejar paso a un silencio impresionante y medido. Un silencio en el cual fulgura el rastro de lirio caliente que ha dejado la voz por el cielo («Arquitectura del cante jondo», *OC,* III, 218).

Por eso, después de pasar la Siguiriya, sólo queda «Un ondulado / desierto» («Y después», *PCJ,* I, 163). En una de las composiciones del «Poema de la Soleá», «Todo se ha roto en el mundo. / No queda más que el silencio» («¡Ay!», *PCJ,* I, 171). En el «Retrato de Silverio Franconetti», el *cantaor* fue:

Un creador de glorietas
para el silencio.

Ahora su melodía
duerme con los ecos.
Definitiva y pura.
¡Con los últimos ecos!

(*PCJ,* I, 203)

Y en otra composición, titulada «El silencio»:

Oye, hijo mío, el silencio.
Es un silencio ondulado,
un silencio,
donde resbalan valles y ecos
y que inclina las frentes
hacia el suelo.

(*PCJ,* I, 160)

En los versos de «La monja gitana», la protagonista aparece envuelta en un «Silencio de cal y mirto» que evoca la paz del convento, pero que también nos inunda el alma de tristeza (*RG,* I, 404). Impresionante es el viaje del silencio hasta la sima oscura del océano en «Preciosa y el aire», cuando:

El silencio sin estrellas,
huyendo del sonsonete,
cae donde el mar bate y canta
su noche llena de peces.

(*RG*, I, 395)

En el «Romance de la Guardia Civil española», los guardias, «por donde animan ordenan / silencios de goma oscura» (*RG*, I, 426); y, en efecto, el silencio es la voz de los oprimidos y los débiles, violentados y enmudecidos por la fuerza, o silenciados por la presión más sutil, aunque no por ello menos efectiva, de la pobreza o de la ley social. Así, recordando a los negros de Nueva York, comentaba Federico en una entrevista[109]:

> Cuando canta un negro en un teatro se hace un «silencio negro»; un silencio cóncavo, enorme y especial (*OC*, III, 503).

En «El rey de Harlem», el poeta deplora la terrible opresión de la raza negra, cuya sangre sufre, «sordomuda en la penumbra» (*PNY*, I, 460); aunque también admira «el silencio sapientísimo» con que «los camareros y los cocineros y los que limpian con la lengua / las heridas de los millonarios» buscan a su rey (*ibíd.*, 462). Y en «Vuelta de paseo», el protagonista se siente «asesinado por el cielo, / [...] / Con todo lo que tiene cansancio sordomudo / y mariposa ahogada en el tintero» (*PNY*, I, 447).

Los personajes de los dramas rurales, sobre todo, viven encerrados en el cerco sin salida de la tradición y de la honra, condenados a un silencio que, al reprimir el instinto y la vida, está invocando a la muerte[110]: «Callar y quemarse fue el castigo más grande que nos podemos echar encima», exclama Leo-

109. «Estampa de García Lorca», por Rodolfo Benumeya, *La Gaceta literaria*, 15 de enero de 1931.

110. Véase Nelson R. Orringer, «Los silencios en los tres dramas rurales de Federico García Lorca», *GLR*, V, 1977, págs. 114-20; Dru Dougherty, «El lenguaje del silencio en el teatro de García Lorca», en *Valoración actual de la obra de García Lorca*, Madrid, Casa de Velázquez-Universidad Complutense, 1988, págs. 23-39; Carlos Feal Deibe, *Lorca: Tragedia y mito*, págs. 127-150; y Luis Fernández Cifuentes, *op. cit.*, págs. 153 y sigs., y 170 y sigs.

nardo poco antes de la boda (*BS*, II, 743). Lo único que pudieron hacer en vida los antepasados de Yerma, en medio de una vida de miseria, fue:

> Levantarse. Sudar, comer unos panes y morirse. Ni más juego, ni más nada. Las ferias para otros. Criaturas de silencio (*Y*, II, 817).

Y ante la evidencia de su esterilidad, ella se queja angustiada:

> Dejarme libre siquiera la voz, ahora que me voy encontrando en lo más oscuro del pozo. Dejar que de mi cuerpo salga siquiera esta cosa hermosa y que llene el aire (*ibíd.*, 865).

La enérgica voz de Bernarda repite una y otra vez la terrible orden: «¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!» (*CBA*, II, 1066); y, sin embargo, «¿Tú ves este silencio? [se pregunta la Poncia] Pues hay una tormenta en cada cuarto» (*ibíd.*, 1054).

De otro lado, el silencio ha significado tradicionalmente paz, sosiego, ambiente sereno en que el hombre puede dialogar consigo mismo, amar y soñar. Por eso los besos de la mujer andaluza de «Elegía» debieron ser «plenos del silencio que tiene la noche» (*LP*, I, 40). Una enorme sensación de tranquilidad hay en los versos de las «Meditaciones y alegorías del agua» en que:

El remanso tiene lotos
de círculos concéntricos.
Sobre mis sienes soporto
la majestad del silencio.

(*OC*, I, 886)

También en los relojes hay a veces «un claro del tiempo», como un «remanso / de silencio» («Claro de reloj», *PC*, I, 265); y un remanso de paz es lo que el poeta esboza en el poema «Delirio»:

Disuelta la tarde
y en silencio el campo.

Los abejarucos
vuelan suspirando.

Los fondos deliran
azules y blancos.

El paisaje tiene
abiertos sus brazos.

(*OC*, I, 754)

Cuando se materializa ante nuestros ojos, el silencio es belleza, y así, en el «Prólogo» de las «Meditaciones y alegorías del agua», al contemplar la línea imaginaria que separa el secano de la vega:

> Yo he querido seguir un momento el camino emocionante y he bebido fríos hilillos de silencio reciente entre los imperceptibles choques sonoros (*OC*, I, 882).

Y en «Tarde»:

El silencio, mordido
por las ranas, semeja
una gasa pintada
con lunaritos verdes.

(*C*, I, 312)

No podemos sin embargo dejar de percibir algo terrible en ese aire inmóvil sin ruidos ni voces, en el que presentimos el silencio definitivo al que deberemos retornar al morir, ya que en efecto, según explicó Federico en una entrevista[111]:

> En cada cosa hay una insinuación de muerte. La quietud, el silencio, la serenidad, son aprendizajes. La muerte está en todas partes. Es la dominadora (*OC*, III, 601).

Y en «¡Cigarra!», de *Libro de poemas:*

111. «La vida de García Lorca, poeta», por José R. Luna, *Crítica*, Buenos Aires, 10 de marzo de 1934.

Todo lo vivo que pasa
por las puertas de la muerte
va con la cabeza baja
y un aire blanco durmiente.
Con habla de pensamiento.
Sin sonidos... Tristemente,
cubierto con el silencio
que es el manto de la muerte.

(*LP*, I, 25)

La muerte aparece, en efecto, cuando el silencio quiebra las voces y hace opacos los sonidos, como ocurre en los versos de «Otra canción», en que «en la dulce tristeza / del paisaje que muere / mis voces se quebraron» (*LP*, I, 146). De ahí la significación terrible de poemas como «El niño mudo», en que la ausencia de voz es también ausencia de vida (*C*, I, 361); o en el titulado «Caracoles negros», en que el poeta pregunta a su hijo que no ha nacido:

Niño mío chico,
¿dónde estás? Te siento
en el corazón
¡y no es verdad! Lejos
esperas que yo saque
tu alma del silencio.

(*OC*, I, 813)

En los versos de *Mariana Pineda*, el silencio es en primer lugar una consecuencia de la represión absolutista que paraliza la ciudad, aunque a medida que el drama crece, ese silencio poco a poco se carga con presagios terribles: En la primera estampa del drama, se evoca a Pedrosa, que avanza «¡Con un aire y un silencio!» (*MP*, II, 184). «¡Qué silencio el de Granada!», exclama la protagonista al entregar a Fernando la carta de Pedro (*ibíd.*, 193). Angustias ve derrumbarse la casa de Mariana «sin un hombre, sin nadie, / en medio del silencio» (*ibíd.*, 200); y cuando la protagonista ya está recluida en el Convento de Santa María Egipciaca:

Este silencio me pesa
mágicamente. Se agranda
como un techo de violetas.

(*Ibíd.*, 247-48)

Tras sembrar la muerte en la ciudad de los gitanos, «La Guardia Civil se aleja / por un túnel de silencio» (*RG*, I, 430). En la «Burla de don Pedro a caballo», cuando llega la muerte, y con ella el silencio, «Bajo el agua / están las palabras» (*RG*, I, 438); y en el «Romance del emplazado», al anunciársele al protagonista su terrible fin:

Espadón de nebulosa
mueve en el aire Santiago.
Grave silencio, de espalda,
manaba el cielo combado.

(*RG*, I, 424)

Muy frecuente es la presencia del silencio, como símbolo de la muerte, en los versos de *Poeta en Nueva York* y en otros textos coetáneos. En «1910», por ejemplo, el hablante evoca las «cajas que guardan silencio de cangrejos devorados» (*PNY*, I, 448). En los versos del «Nocturno del hueco», la ausencia de amor es silencio y muerte:

Dentro de ti, amor mío, por tu carne,
¡qué silencio de trenes bocaarriba!,
¡cuanto brazo de momia florecido!,
¡qué cielo sin salida, amor, qué cielo!

(*PNY*, I, 505)

En «Tierra y luna» los muertos son «criaturas mudas que pasan bajo los arcos» (*OC*, I, 1052). El cielo de «Danza de la muerte» es «Un cielo mondado y puro, idéntico a sí mismo», que «acabó con los más leves tallitos del canto» (*PNY*, I, 470). Cuando empieza la terrible danza, nos hallamos ante «el definitivo silencio del corcho» (*ibíd.*, 469); y en el «Paisaje de la multitud que orina»:

Es inútil buscar el recodo
donde la noche olvida su viaje
y acechar un silencio que no tenga
trajes rotos y cáscaras de llanto,
porque tan solo el diminuto banquete de la araña
basta para romper el equilibrio de todo el cielo.

(*PNY*, I, 475)

El caballo negro, que encarna a la muerte en el cuadro tercero de *El público*, se queja:

> He de recorrer el bosque en busca de resina varias veces a la semana, por culpa vuestra, para tapar y restaurar el silencio que me pertenece (*EP*, II, 634).

Al morir Ignacio hay «En las esquinas grupos de silencio / *a las cinco de la tarde*» («La cogida y la muerte», *Ll*, I, 551). Ante el «Cuerpo presente», «Un silencio con hedores reposa», mientras las voces desaparecen por completo, y «Aquí no canta nadie, ni llora en el rincón» (*Ll*, I, 557). El cuerpo del torero se pierde finalmente «en la noche sin canto de los peces» (*ibíd.*); y el poeta concluye: «No te conoce tu recuerdo mudo / porque te has muerto para siempre» («Alma ausente», *Ll*, I, 558).

En el soneto dedicado «A Mercedes en su vuelo», la joven muerta es «Una voz sin garganta, voz oscura / que suena en todo sin sonar en nada» (*OC*, I, 935). En la «Gacela del niño muerto», todo queda en silencio ante el espectáculo de la muerte, y «No quedaba en el aire ni una brizna de alondra» (*DT*, I, 577); y al evocar su propia muerte, el poeta imagina:

mi perfil en la arena será un viejo
silencio sin rubor de cocodrilo.

(«Yo sé que mi perfil será tranquilo», *OC*, I, 932)

Junto a esos seres cuyas voces duermen para siempre, también los instrumentos con los que el hombre sueña y llora, pueden simbolizar la muerte cuando sus cuerdas, en las que se prolonga el alma que las pulsa, quedan mutiladas, son repentinamente silenciadas, o se rompen de forma violenta. Ya en la evocación de Silos, en que el pasado muerto pesa sobre el mo-

nasterio castellano, vemos cómo «Por un temblor de ramajes cruza la sombra viviente de Gonzalo de Berceo que suspira enseñando su roto laúd» (*IP*, III, 57). En «El concierto interrumpido», la luna detiene bruscamente la armonía de la naturaleza, que por un momento parece morir, mientras:

En la vieja taberna del poblado
cesó la triste música,
y ha puesto la sordina a su aristón
la estrella más antigua.

(*LP*, I, 104)

Los gusanos de «Ritmo de otoño», que soportan «tristezas / al borde del camino», sólo saben «de la lira sin cuerdas que pulsamos» (*LP*, I, 139). El título de la revista *Gallo* aparece con la violenta energía «de quien rompe una guitarra sobre el mar del amanecer» («Historia de este gallo», *OC*, III, 387). En la «Muerte de la Petenera»:

Largas sombras afiladas
vienen del turbio horizonte,
y el bordón de una guitarra
se rompe.

(*PCJ*, I, 193)

En los últimos versos del romance de «Thamar y Amnón», advertimos signos de rabia contenida y muerte próxima cuando, al huir el protagonista, «David con unas tijeras / cortó las cuerdas del arpa» (*RG*, I, 442). Al narrar el «Nacimiento de Cristo», se anuncia ya la muerte de los inocentes y la del mismo Mesías, de manera que: «Los pañales exhalan un rumor de desierto / con cítaras sin cuerdas y degolladas voces» (*PNY*, I, 484). El agua que no desemboca, de «Niña ahogada en el pozo», es un «Agua fija en un punto, / respirando con todos sus violines sin cuerdas» (*PNY*, I, 499). En un guión cinematográfico escrito por Lorca entre 1929 y 1930, titulado *Viaje a la luna*[112], la tensa escena, de una violenta pasión, que

112. Véase Agustín Sánchez Vidal, «El viaje a la luna de un perro andaluz», en *Valoración actual de la obra de García Lorca*, págs. 141-61.

protagonizan el Muchacho y la Muchacha, queda interrumpida cuando:

> Aparece una guitarra y una mano rápidamente corta las cuerdas con unas tijeras (*OC*, II, 1146).

En fin, cuando Leonardo y el Novio mueren en el penúltimo cuadro de *Bodas*, «Bruscamente se oyen dos largos gritos desgarrados y se corta la música de los violines» (*BS*, II, 788); y al lamentar la marcha del Primo, Rosita canta:

> pues, siendo norte y salud
> tu figura y tu presencia,
> rompes con tu cruel ausencia
> las cuerdas de mi laúd.
>
> (*DRS*, II, 903)

CONCLUSIÓN

Gaston Bachelard propuso clasificar a los poetas de acuerdo con el tipo de imaginación material a la que se adhieren, y según el elemento que más destaca en su obra, y añadía que sólo el poeta de genio es capaz de crear metáforas en que todos los elementos aparezcan combinados[1]. Ese genio existe sin duda, y en la historia de nuestra literatura se llama Federico García Lorca.

Los elementos no cumplen sin embargo en la obra de nuestro autor una simple función ornamental, ni son otros tantos nombres que añadir a la extensa lista de símbolos y metáforas por él empleados. La tierra, el agua, el aire y el fuego son, por el contrario, los verdaderos pilares sobre los que el poeta levanta, con precisa arquitectura, su peculiar universo metafórico, y entre todos ellos conforman ese «anfibio sendero», a medio camino entre el agua y la tierra, la brisa y la llama, a través del cual expresa el hombre desgarradamente su drama íntimo de amor y muerte.

Querríamos también llamar la atención en estas últimas líneas acerca de la unidad esencial de toda la obra lorquiana, visible no sólo en la presencia obsesiva de algunos temas capitales, sino, sobre todo, en el empleo recurrente de ciertas imágenes. La poesía de Lorca, en efecto, arranca de los influjos modernistas y posmodernistas recogidos en *Libro de poemas*, entra en una etapa de simbolismo más acendrado y complejo con *Canciones* y *Suites*, y de inspiración popular en *Poema del cante jondo* y *Romancero gitano*, atraviesa después una época más vanguardista y hermética durante el periodo neoyorquino, y desemboca finalmente en el *Llanto*, los *Sonetos* y el *Di-*

1. Gaston Bachelard, *El aire,* pág. 166.

ván del Tamarit, cima y síntesis de las etapas anteriores. Y sin embargo, a través de esa variada trayectoria, la obra de Federico se mantiene fiel a sí misma gracias a la tupida red que a través de toda ella tejen los símbolos, cuyo uso se perfecciona y diversifica, pero sin que las imágenes pierdan nunca su identidad y su significación básica.

El lenguaje simbólico de Lorca, originalísimo sin duda, nos admira además por su universalidad, ya que, en efecto, muchas de las imágenes que emplea Federico se hallan presentes en la poesía de todos los tiempos, desde Homero y la *Biblia* hasta los poetas contemporáneos, y a través de ese mundo simbólico podemos ahondar en la historia de las religiones y en las civilizaciones primitivas, o perdernos en lo más recóndito de nuestra propia psique, para llegar así hasta el misterioso «filo donde el filósofo y el matemático vuelven la espalda en silencio» (*OC*, III, 343).

En fin, no quisieramos concluir sin señalar, como dato curioso, la frecuencia con que los amigos de Lorca han utilizado esos cuatro elementos tan importantes en su obra, como símil para describir la sugestiva personalidad del poeta[2]. Para Guillén[3], por ejemplo, Federico «era ante todo manantial, arranque fresquísimo de manantial» (*OC*, I, XVII). Cernuda[4] vio así al escritor granadino:

> Si alguna imagen quisiéramos dar de él sería la de un río. Siempre era el mismo y siempre era distinto, fluyendo inagotable, llevando a su obra la cambiante memoria del mundo que él adoraba[5].

Un biógrafo y amigo de Lorca ha evocado los momentos en que la contagiosa alegría del poeta daba paso al silencio ensimismado y sombrío:

2. Véanse las semblanzas recogidas por Ian Gibson, *Federico García Lorca*, vol. I, págs. 15-22.

3. Jorge Guillén, «Federico en persona», semblanza que ha sido incluida como prólogo en las sucesivas ediciones de las *Obras completas* de Lorca publicadas por Editorial Aguilar (*OC*, I, XIII-LXXXIV).

4. Luis Cernuda, «Federico García Lorca (Recuerdo)», en *Prosa completa*, edic. de Derek Harris y Luis Maristany, Barcelona, Barral, 1975, págs. 1334-41. Fue publicado por primera vez en *Hora de España*, XVIII, junio de 1938, págs. 13-20.

5. *Ibíd.*, pág. 1338.

> Entonces y por muy breves instantes, esta pujante máquina de vida, avasalladora, torrencial, que avanzaba siempre como un río desbocado, se detenía, se cegaba[6].

Luis Buñuel comenta en sus memorias que Federico «Tenía pasión, alegría, juventud. Era como una llama»[7]. Rafael Alberti, por su parte, ha retenido esta imagen del entrañable amigo y compañero de generación:

> Su cara no era alegre, aunque una larga sonrisa, trasformable rápidamente en carcajada, pusiera en ella esa expresión de contagioso optimismo, de fuego desbocado, que tan perdurable recuerdo dejara, incluso en aquellos que tan sólo le vieron un instante[8].

La voz de Federico, ha recordado Morla Lynch, evocaba las «grutas a orillas del mar»[9]; cuando aparecía en una reunión, lo hacía «con impetuosidades de ventarrón»[10]; y durante la lectura de uno de sus dramas ante un grupo de amigos:

> Le brotaban llamas por los ojos, por la boca, por las narices, y vibraciones refulgentes por el pelo, las orejas y todos los poros del cuerpo[11].

Aleixandre, a quien debemos el retrato más acertado y bello de Lorca[12], recuerda que Federico reía por la mañana «tan alegre, tan clara, tan multiplicadamente como el agua del campo»; de noche, en cambio, «sus brazos se apoyaban en el aire», mientras que sus pies se hundían:

6. Alfredo de la Guardia, *op cit.*, pág. 83.
7. Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janés, 1982, pág. 155.
8. Rafael Alberti, «Imagen primera y sucesiva de Federico García Lorca», en *Imagen primera de...*, Madrid, Turner, 1975, págs. 13-31, pág. 19.
9. Carlos Morla Lynch, *En España con Federico García Lorca. Páginas de un diario íntimo, 1928-1936*, Madrid, Aguilar, 1957, pág. 26.
10. *Ibíd.*, pág. 127.
11. *Ibíd.*, pág. 105.
12. Vicente Aleixandre, «Federico», recogido en las *Obras completas* de nuestro autor, según se ha indicado ya.

> ...en la raíz remotísima de la tierra hispánica, hasta no sé dónde, en busca de esa sabiduría profunda que llameaba en sus ojos, que quemaba en sus labios, que encandecía su ceño de inspirado (*OC*, II, IX).

Su silencio, continúa el autor:

> ...repentino y largo, tenía algo de silencio de río, y en la alta hora, oscuro como un río ancho, se le sentía fluir, fluir, pasándole por su cuerpo y su alma sangres, remembranzas, dolor, latidos de otros corazones y otros seres que eran él mismo en aquel instante, como el río es todas las aguas que le dan cuerpo, pero no límite (*ibíd.*, XI).

A Federico, en fin:

> No hay quien pueda definirle. Su presencia, comparable quizá sólo y justamente con el tifón que asume y arrebata, traía siempre asociaciones de lo sencillo elemental. Era tierno como una concha de la playa. Inocente en su tremenda risa morena, como un árbol furioso. Ardiente en sus deseos, como un ser nacido para la libertad (*ibíd.*, IX-X).

SIGLAS Y ABREVIATURAS

1. DE LAS OBRAS DE FEDERICO GARCÍA LORCA

OC	*Obras completas* de Federico García Lorca, edic. de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, edición del cincuentenario, 1986, 3 vols. Mientras no se indique lo contrario, todas las citas proceden de esta edición.
ADP	*Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*
APCA	*Así que pasen cinco años*
BS	*Bodas de sangre*
C	*Canciones*
CBA	*La casa de Bernarda Alba*
CST	*Comedia sin título*
DRS	*Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*
DT	*Diván del Tamarit*
EP	*El público*
IP	*Impresiones y paisajes*
LC	*Lola la comedianta*
Ll	*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*
LP	*Libro de poemas*
MM	*El maleficio de la mariposa*
MP	*Mariana Pineda*
OIP	*Otras impresiones y paisajes*
PC	*Primeras canciones*
PCJ	*Poema del cante jondo*
PNY	*Poeta en Nueva York*
RDC	*El retablillo de don Cristóbal*
RG	*Romancero gitano*
SPA	*Los sueños de mi prima Aurelia*

SPG *Seis poemas galegos*
TDC *Los títeres de cachiporra*
Y *Yerma*
ZP *La zapatera prodigiosa*

2. OTRAS SIGLAS Y ABREVIATURAS:

1616 *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*
ALEC *Anales de Literatura Española Contemporánea*
BAC Biblioteca de Autores Cristianos
BAE Biblioteca de Autores Españoles
BCG Biblioteca Clásica Gredos
BFCh *Boletín de Filología de la Universidad de Chile*
BFGL *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*
BHF Biblioteca Hispánica de Filosofía (Editorial Gredos)
BHS *Bulletin of Hispanic Studies*
BRH Biblioteca Románica Hispánica (Editorial Gredos)
CHA *Cuadernos Hispanoamericanos*
CHAGL Colección Hispánica de Autores Griegos y Latinos
CSIC Consejos Superior de Investigaciones Científicas
FCE Fondo de Cultura Económica
GLR *García Lorca Review*
Hf *Hispanófila*
HJ *Hispanic Journal*
HR *Hispanic Review*
LD *Letras de Deusto*
MLQ *Modern Language Quarterly*
NPh *Neophilologus*
NRFH *Nueva Revista de Filología Hispánica*
PSA *Papeles de Son Armadans*
RDTP *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*
RLC *Revue de Littérature Comparée*
RN *Romance Notes*
TN *Trece de Nieve*

BIBLIOGRAFÍA

1. BIBLIOGRAFÍA LORQUIANA:

García Lorca, Federico, *Autógrafos. Facsímiles de ochenta y siete poemas y tres prosas,* prólogo, transcripción y notas de Rafael Martínez Nadal, Oxford, Dolphin Books, 1975.

———, *Canciones y Primeras canciones,* edición crítica de Piero Menarini, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Clásicos castellanos nueva serie, 1986.

———, *Diván del Tamarit. Seis poemas galegos. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, edición crítica de Andrew A. Anderson, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Clásicos castellanos nueva serie, 1988.

———, *Manuscritos neoyorquinos. Poeta en Nueva York y otras hojas y poemas*, edición, transcripción y notas de Mario Hernández, Madrid, Tabapress y Fundación García Lorca, 1990.

———, *Obras completas*, recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, edición del cincuentenario, 1986, 3 vols.

———, *Poema del cante jondo*, edición crítica de Christian de Paepe, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Clásicos castellanos nueva serie, 1986.

Aguirre, José María, «El sonambulismo de Federico García Lorca», en Ildefonso Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca,* págs. 97-119.

Alberich, J., «El erotismo femenino en el teatro de García Lorca», *PSA*, XXXIX, 1965, págs. 9-36.

Alberti, Rafael, «Imagen primera y sucesiva de Federico García Lorca», en *Imagen primera de...*, Madrid, Turner, 1975, págs. 13-31.
Allen, Rupert C. (Jr.), «Una explicación simbológica de *Iglesia abandonada* de Lorca», *Hf*, XXVI, 1966, págs. 33-44.
Allen, Rupert C., «An Analysis of Narrative and Symbol in Lorca's *Romance sonámbulo*», *HR*, XXXVI, 1968, págs. 338-352.
———, *Psyche and Symbol in the Theatre of Federico García Lorca. Perlimplín, Yerma, Blood Wedding*, Austin, University of Texas Press, 1974.
———, *The Symbolic World of Federico García Lorca*, Alburquerque, University of New Mexico Press, 1972.
Alonso, Dámaso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, BRH, 3ª edic., 1978.
Alvar, Manuel, «Los cuatro elementos en la obra de García Lorca», *CHA*, 433-434, julio-agosto, 1986, págs. 69-88; reeditado en *Símbolos y mitos*, Madrid, CSIC, Biblioteca de Filología Hispánica, 1990, págs. 185-213.
Álvarez de Miranda, Ángel, *La metáfora y el mito*, Madrid, Taurus, 1963.
Anderson, Andrew A., «Bibliografía lorquiana reciente», *BFGL*, 1, 1987 y sigs.
———, «¿De qué trata *Bodas de sangre?*», en *Hommage à Federico García Lorca*, págs. 53-64.
———, «García Lorca como poeta petrarquista», *CHA*, 435-436, sept.-oct., 1986, págs. 495-518.
Anderson, Reed, *Federico García Lorca*, London, MacMillan Press, 1984.
Arango, Manuel Antonio, «Dolor, muerte y mito en el *Poema del cante jondo*», *CHA*, 435-436, sept.-oct., 1986, págs. 575-80.
Ayéndez Alder, Ruth, «Otro aspecto del viento en la obra de Federico García Lorca», *HJ*, IV, 1982, págs. 41-51.
Babín, María Teresa, *Estudios lorquianos*, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1976.
———, «The Voice of Nature in the Life of the Water», en Joseph W. Zdenek (ed.), *The World of Nature in the Works of Federico García Lorca*, págs. 139-150.
Belamich, André, «*El público* y *La casa de Bernarda Alba*, polos opuestos de la dramaturgia lorquiana», en Ricardo Do-

ménech (ed.), *«La casa de Bernarda Alba» y el teatro de García Lorca*, págs. 77-92.
———, *Lorca*, París, Gallimard, 2ª edic., 1983.
Bousoño, Carlos, «En torno a "Malestar y noche" de García Lorca», en Emilio Alarcos, y otros, *El comentario de textos*, Madrid, Castalia, 3ª edic., 1973, págs. 305-42.
Buñuel, Luis, *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janés, 1982.
Burton, Julianne, «Earth, Air, Fire and Water: Imagery and Symbols in the Tragedies of Federico García Lorca», *GLR*, III, 1975, págs. 99-116.
Busette, Cedric, *Obra dramática de García Lorca. Estudio de su configuración*, New York, Las Américas Publishing, 1971.
Cannon, Calvin, «The Imagery of Lorca's *Yerma*», *MLQ*, XXI, 1960, págs. 122-30.
Cao, Antonio F., *Federico García Lorca y las vanguardias: Hacia el teatro*, London, Tamesis Books, 1978.
Caravaggi, Giovanni, «L'oscura verità delle colombe», en Gabriele Morelli (ed.), *Federico García Lorca. Saggi critici*, págs. 145-68.
Cernuda, Luis, «Federico García Lorca (Recuerdo)», en *Prosa completa*, edic. de Derek Harris y Luis Maristany, Barcelona, Barral, 1975, págs. 1334-1341.
Colecchia, Francesca (ed.), *García Lorca. A Selectively Annotated Bibliography of Criticism*, New York & London, Garland Publishing, 1979.
Correa, Gustavo, «El simbolismo del sol en la poesía de Federico García Lorca», *NRFH*, XIV, 1960, págs. 110-19.
———, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, BRH, 2ª edic., 1975.
Cuña, Irma, *El mito de Narciso en la poesía de Lorca*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1958.
Dalí, Ana María, *Salvador Dalí visto por su hermana*, Barcelona, Edit. Juventud, 1949.
Dennis, Nigel, «Lorca in the Looking-glass: on Mirrors and Self-Contemplation», en C. Brian Morris (ed.), *«Cuando yo me muera...»*, págs. 41-55.
Devoto, Daniel, «Lecturas de García Lorca», *RLC*, XXXIII, 1959, págs. 518-28.

Díaz Plaja, Guillermo, *Federico García Lorca. Su obra e influencia en la poesía española*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 6ª edic., 1980.
Doménech, Ricardo (ed.), «*La casa de Bernarda Alba*» *y el teatro de García Lorca*, Madrid, Cátedra, 1985.
———, «Símbolo, mito y rito en *La casa de Bernarda Alba*», en Ricardo Doménech (ed.), «*La casa de Bernarda Alba*» *y el teatro de García Lorca*, págs. 187-209.
———, «Sobre la "Nana del caballo" en *Bodas de sangre*», TN, 1-2, dic. 1976, págs. 202-9.
Dougherty, Dru, «El lenguaje del silencio en el teatro de García Lorca», en *Valoración actual de la obra de García Lorca*, págs. 23-39.
Durán, Manuel, «Lorca: from Child to Poet», en C. Brian Morris (ed.), «*Cuando yo me muera...*», págs. 3-10.
Edwards, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, BRH, 1983.
Eich, Christoph, *Federico García Lorca, poeta de la intensidad,* Madrid, Gredos, BRH, 2ª edic., 1970.
Feal Deibe, Carlos, *Eros y Lorca,* Barcelona, Edhasa, 1973.
———, *Lorca: Tragedia y mito,* Ottawa, Ottawa Hispanic Studies, Dovehouse Editions, 1989.
Fernández Cifuentes, Luis, *García Lorca en el teatro: La norma y la diferencia*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1986.
Fernández de los Ríos, Luis Beltrán, *La arquitectura del humo. Una reconstrucción del «Romancero gitano» de Federico García Lorca,* London, Tamesis Books, 1986.
Forster, Jeremy C., «Aspects of Lorca's Saint Christopher», *BHS,* XLIII, 1966, págs. 109-116.
García Lorca, Francisco, *Federico y su mundo*, edic. y prólogo de Mario Hernández, Madrid, Alianza, 3ª edic., 1981.
García Posada, Miguel, *Federico García Lorca,* Madrid, Edaf, Col. Escritores de todos los tiempos, 1979.
———, «La vida de los muertos: un tema común a Baudelaire y Lorca», *1616*, I, 1978, págs. 109-118.
———, *Lorca: interpretación de «Poeta en Nueva York»*, Madrid, Akal Editor, 1981.
Gibson, Ian, *En Granada, su Granada. Guía a la Granada de Federico García Lorca*, Barcelona, Plaza & Janés, 1989.
———, *Federico García Lorca. 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*, Barcelona, Grijalbo, 2ª edic., 1985; 2.

De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936), Barcelona, Grijalbo, 2ª edic., 1987.
Gil, Ildefonso Manuel (ed.), *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, Serie «El escritor y la crítica», 2ª edic., 1975.
Godde-Nijhowne, Karin G., *Lorca's Water Symbolism in the Context of Contemporary Aesthetic Trends*, Tesis doctoral, University of Toronto, 1976.
Guardia, Alfredo de la, *García Lorca. Persona y creación*, Buenos Aires, Schapire, 4ª edic., 1961.
Hernández, Mario, «La muchacha dorada por la luna», *TN*, 1-2, dic. 1976, págs. 211-20.
Hommage à Federico García Lorca, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1982.
Horst, Robert T., «Nature Against Nature in *Yerma*», en Joseph W. Zdenek (ed.), *The World of Nature in the Works of Federico García Lorca*, págs. 43-54.
Huber, Egon, *García Lorca. Weltbild und metaphorische Darstellung*, München, Fink Verlag, 1967.
Infantes, Víctor, «Lo 'oscuro' de los *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca», en Gabriele Morelli (ed.), *Federico García Lorca. Saggi critici*, págs. 57-88.
Knowlton, John F., «The Image of the Anvils in García Lorca's *Romance de la pena negra*», *RN*, XIII, 1971, págs. 38-40.
Laffranque, Marie, *Les ideés esthétiques de Federico García Lorca*, París, Centre de Recherches Hispaniques, 1967.
Laurenti, Joseph L., y Joseph Siracusa, *Federico García Lorca y su mundo: Ensayo de una bibliografía general*, Metuchen, New Jersey, The Scarecrow Press, 1974.
Lichtman, Celia S., «Myth and Symbolism in the Work of Federico García Lorca. Partial and Annotated Bibliography», *GLR*, V, 1977, págs. 19-26.
Lima, Robert, *The Theatre of García Lorca*, New York, Las Américas Publishing, 1963.
Loughran, David K., *Federico García Lorca. The Poetry of Limits*, London, Tamesis Books, 1978.
Machado Bonet, Ofelia, *Federico García Lorca. Su producción dramática*, Montevideo, 1951.
Marcilly, Charles, *Ronde et fable de la solitude à New York. Prélude à «Poeta en Nueva York» de Federico García Lorca*, París, Ediciones Hispanoamericanas, 1962.

Marcos Villanueva, Balbino, «El *Libro de poemas* de Federico García Lorca. Apreciaciones sobre diversos sentidos del mundo inanimado y vegetal», *LD,* VI, 1976, págs. 33-68.

Martín, Eutimio, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita,* Madrid, Siglo XXI, 1986.

Martínez Cuitiño, Luis, «Universalidad de algunas simbologías míticas en el *Poema del cante jondo*», *CHA*, 435-436, sept.-oct., 1986, págs. 581-89.

Martínez Nadal, Rafael, *El Público. Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*, México, Joaquín Mortiz, 1974.

———, «Federico García Lorca. Siete viñetas», en *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca*, Madrid, Cátedra-Fundación Juan March, 1980.

Menarini, Piero, «Emblemas ideológicos de *Poeta en Nueva York*», en Víctor García de la Concha (ed.), *El Surrealismo*, Madrid, Taurus, Serie "El escritor y la crítica", 1982, págs. 254-70.

———, *«Poeta en Nueva York» di Federico García Lorca. Lettura critica*, Firenze, La Nuova Italia, 1975.

Miller, Norman C., *García Lorca's «Poema del cante jondo»*, London, Tamesis Books, 1978.

Mora Guarnido, José, *Federico García Lorca y su mundo. Testimonio para una biografía*, Buenos Aires, Losada, 1958.

Morelli, Gabriele (ed.), *Federico García Lorca. Saggi critici nel cinquantenario della morte*, Fasano, Schena Editore, 1988.

Morla Lynch, Carlos, *En España con Federico García Lorca. Páginas de un diario íntimo, 1928-1936*, Madrid, Aguilar, 1957.

Morris, C. Brian (ed.), *«Cuando yo me muera...». Essays in Memory of Federico García Lorca*, Lanham, University Press of America, 1988.

———, «Agua que no desemboca», en C. Brian Morris (ed.), *«Cuando yo me muera...»*, págs. 159-89.

———, «"Bronce y sueño": Lorca's Gypsies», *NPh*, LXI, 1971, págs. 228-44.

Newton, Candelas, *Lorca: «Libro de poemas» o las aventuras de una búsqueda*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1986.

Orringer, Nelson R., «Los silencios en los tres dramas rurales de Federico García Lorca», *GLR*, V, 1977, págs. 114-20.

Palley, Julian, «Lorca's Floating Images», *ALEC*, VI, 1981, págs. 161-71.

Pinto, Patricia, «El símbolo del agua y el motivo de la sed en *Yerma*», *BFCh*, XXIII-XXIV, 1972-1973, págs. 283-304.

Pollin, Alice M. (ed.), *A Concordance to the Plays and Poems of Federico García Lorca*, Ithaca, Cornell University Press, 1975.

Predmore, Richard L., *Los poemas neoyorquinos de Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 1985.

———, «Simbolismo ambiguo en la poesía de García Lorca», *PSA*, LXIV, 1971, págs. 229-40.

Ramos Gil, Carlos, *Claves líricas de García Lorca. Ensayo sobre la expresión y los climas poéticos lorquianos*, Madrid, Aguilar, 1967.

Rodrigo, Antonina, *Lorca-Dalí. Una amistad traicionada*, Barcelona, Planeta, Col. Espejo de España, 1981.

Rodríguez, Alfred, y Jack E. Tomlins, «Notas para una relección del *Romancero gitano*», *RN*, XV, 1973, págs. 541-45.

Rubia Barcia, José, «El realismo mágico de *La casa de Bernarda Alba*», en Ildefonso Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca*, págs. 383-403.

Sánchez Vidal, Agustín, «El viaje a la luna de un perro andaluz», en *Valoración actual de la obra de García Lorca*, págs. 141-61.

Solotorevsky, Myrna, «La angustia ante la muerte en cuatro poemas de *Diván del Tamarit*», *Hf*, LXII, 1978, págs. 87-108.

Stanton, Edward F., *The Tragic Myth. Lorca and «Cante Jondo»*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1978.

Sullivan, Patricia L., «The Mythic Tragedy of *Yerma*», *BHS*, XLIX, 1972, págs. 265-78.

Tijeras, Eduardo, «Hacia Lorca por las imágenes del agua», *CHA*, 433-434, julio-agosto, 1986, págs. 89-102.

Umbral, Francisco, *Lorca, poeta maldito*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2ª edic., 1975.

Valoración actual de la obra de García Lorca, Madrid, Casa de Velázquez-Universidad Complutense, 1988.

Xirau, Ramón, «La relación metal-muerte en los poemas de García Lorca», en Ildefonso-Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca*, págs. 207-16.
Yuden, Florence L., «The Yes and No of Lorca's Ocean», en J. W. Zdenek (ed.), *The World of Nature in the Works of Federico García Lorca*, págs. 117-28.
Zardoya, Concha, «Los espejos de Federico García Lorca», en *Poesía española del siglo XX. Estudios temáticos y estilísticos*, Madrid, Gredos, BRH, 1974, 4 vols., vol. III, págs. 75-119.
Zdenek, Joseph W. (ed.), *The World of Nature in the Works of Federico García Lorca*, Rock Hill, Winthrop College, 1980.

2. OTRAS OBRAS CITADAS:

Aleixandre, Vicente, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1968.
Alonso, Dámaso, *Oscura noticia. Hombre y Dios*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 2ª edic., 1971.
Anderson Imbert, Enrique, *Métodos de crítica literaria*, Madrid, Revista de Occidente, 1969.
Aquino, Santo Tomás de, *Suma Teológica*, edic. de Francisco Barbado Viejo, Madrid, BAC, 1951-1959, 16 vols.
Azcuy, Eduardo A., *Arquetipos y símbolos celestes*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro Editor, 1976.
Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños*, México, FCE, 1978.
———, *El aire y los sueños*, México, FCE, 1982.
———, *La poética de la ensoñación*, México, FCE, 1986.
———, *La terre et les revêries de la volonté*, París, Librairie José Corti, 1947.
———, *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza, 1966.
Baudelaire, Charles, *Poesía completa*, edic. bilingüe, Barcelona, Ediciones 29, Libros Río Nuevo, 10ª edic., 1986.
Bécquer, Gustavo Adolfo, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 13ª edic., 1981.
Beigbeder, Olivier, *La simbología*, Barcelona, Oikos-Tau, Col. ¿Qué sé?, 1971.
Brenan, Gerald, *Al sur de Granada*, Madrid, Siglo XXI, 9ª edic., 1984.

Caballero, Fernán, «Cantos, coplas y trobos populares», en *Obras*, edic. de José María Castro Calvo, Madrid, Atlas, 1961, 5 vols. (BAE, 136-140), vol. V, págs. 123-91.
Calderón de la Barca, Pedro, *Obras*, edic. de Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Atlas, 1944-1945, 4 vols. (BAE, 7, 9, 12, 14).
Calligor, Leopold, y May Rollo, *Sueños y símbolos*, Buenos Aires, Troquel, 1972.
Cante flamenco, selección y estudio de Ricardo Molina, Madrid, Taurus, Temas de España, 2ª edic., 1986.
Caro Baroja, Julio, *El carnaval. Análisis histórico-cultural*, Madrid, Taurus, 2ª edic., 1985.
———, *El estío festivo. Fiestas populares del verano*, Madrid, Taurus, 1984.
———, *La estación de amor. Fiestas populares de mayo a San Juan*, Madrid, Taurus, 1983.
———, *Ritos y mitos equívocos*, Madrid, Istmo, 1989.
Casas Gaspar, Enrique, *Ritos agrarios. Folklore campesino español*, Madrid, 1950.
Cassirer, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas. II: El pensamiento mítico*, México, FCE, 1979.
Chevalier, Jean, y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2ª edic., 1988.
Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 5ª edic., 1982.
Clebert, Jean Paul, *Los gitanos*, Barcelona, Aymá, 1965.
Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* [1611], Madrid, Turner, 1979.
Corán, edic. de Julio Cortés, Madrid, Editora Nacional, 2ª edic., 1984.
Cruz, San Juan de la, *Obras completas*, edic. de Lucinio Ruano de la Iglesia, Madrid, BAC, 11ª edic., 1982.
Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE, 1955, 2 vols.
Darío, Rubén, *Poesía*, edic. de Ernesto Mejía Sánchez, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.
Devoto, Daniel, *Textos y contextos. Estudios sobre la tradición*, Madrid, Gredos, BRH, 1974.
Diel, Paul, *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, Labor, 2ª edic., 1985.

Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general,* Madrid, Taurus, 1981.
———, *L'imagination symbolique*, París, Quadrigue/PUF, 4ª edic., 1984.
Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición,* Madrid, Alianza, 6ª edic., 1985.
———, *Herreros y alquimistas*, Madrid, Alianza, 1986.
———, *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*, Madrid, Taurus, 1983.
———, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor/Punto Omega, 5ª edic., 1983.
———, *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 2ª edic., 1981.
Esquilo, *Tragedias,* traduc. y edic. de Bernardo Perea Morales, Madrid, Gredos, BCG, 1986.
Frazer, James George, *La rama dorada. Magia y religión*, Madrid, FCE, 2ª edic., 1984.
———, *Mitos sobre el origen del fuego*, Barcelona, Altafulla, 1986.
Frenk, Margit, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 1987.
Freud, Sigmund, *El malestar en la cultura y otros ensayos*, México, Alianza, 1984.
———, *Introducción al psicoanálisis,* Madrid, Alianza, 1967.
———, *La interpretación de los sueños,* Madrid, Alianza, 7ª edic., 1974, 3 vols.
———, «Sobre la conquista del fuego», en *El malestar en la cultura y otros ensayos,* págs. 89-95.
Frutiger, Adrian, *Signos, símbolos, marcas, señales*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
Garzón, Tobías, *Diccionario argentino,* Barcelona, 1910.
Góngora, Luis de, *Soledades,* edic. de Dámaso Alonso, Madrid, Alianza, 1982.
———, *Sonetos completos,* edic. de Biruté Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1969.
Herrera, Fernando de, *Poesías*, edic. de Vicente García de Diego, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Clásicos castellanos, 6ª edic., 1970.

Himnos homéricos. La Batracomiomaquia, traduc. y edic. de Alberto Bernabé Pajares, Madrid, Gredos, BCG, 1978.

Hocart, Arthur M., «Bautismo por fuego», en *Mito, ritual y costumbre. Ensayos heterodoxos*, Madrid, Siglo XXI, 2ª edic., 1985, págs. 218-22.

Homero, *Ilíada*, versión directa y literal del griego de Luis Segalá y Estalella, Madrid, Aguilar, Col. Crisol, 10ª edic., 1965.

———, *Odisea*, versión directa y literal del griego de Luis Segalá y Estalella, Madrid, Aguilar, Col. Crisol, 9ª edic., 1964.

Jensen, Ad. E., *Mito y culto entre pueblos primitivos*, México, FCE, 1982.

Jung, Carl Gustav, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidos, 1981.

———, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Luis de Caralt Editor, Biblioteca Universal Contemporánea, 4ª edic., 1984.

———, *Los complejos y el inconsciente*, Madrid, Alianza, 6ª edic., 1983.

———, *Símbolos de transformación*, Barcelona, Paidos, 1983.

Kirk, G. S., y J. E. Raven, *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*, Madrid, Gredos, BHF, 1969.

Lapesa, Rafael, «Sobre algunos símbolos en la poesía de Antonio Machado», *CHA*, 304-307, 1975-1976, págs. 386-431.

Ledesma, Dámaso, *Folk-lore o Cancionero salmantino*, Salamanca, 1972, facsímil de la edición salmantina de 1907.

Lévy-Bruhl, Lucien, *El alma primitiva*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986.

———, *La mentalidad primitiva*, Buenos Aires, La Pleyade, 1972.

Limón Delgado, Antonio, *Costumbres populares andaluzas de nacimiento, matrimonio y muerte*, Sevilla, Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1981.

Machado y Álvarez, Antonio, *Cantes flamencos*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 4ª edic., 1985.

Machado, Antonio, *Poesías completas*, edic. crítica de Oreste Macrí, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Clásicos castellanos nueva serie, 1989.

Malinowski, Bronislaw, «El padre en la psicología primitiva», en *Estudios de psicología primitiva*, Barcelona, Paidos, 1982, págs. 83-140.

Manrique, Jorge, *Poesía,* edic. de Jesús Manuel Alda Tesán, Madrid, Cátedra, 3ª edic., 1977.

Martínez Torner, Eduardo, *Cuarenta canciones españolas armonizadas por...*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1924.

———, *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto,* Madrid, Castalia, 1966.

Morales y Marín, José Luis, *Diccionario de iconología y simbología,* Madrid, Taurus, 1984.

Olmeda, Federico, *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*, Burgos, Publicaciones de la Excelentísima Diputación Provincial de Burgos, 1975, facsímil de la edición original, Sevilla, Diputación Provincial, 1903-1904.

Ortega y Gasset, José, «Teoría de Andalucía», en *Obras completas*, Madrid, Alianza, 1983, 12 vols., vol. VI, págs. 117-120.

Ortiz, Fernando, *El huracán. Su mitología y sus símbolos,* México, FCE, 1984.

Ovidio, Publio, *Metamorfosis*, edición y traducción de Antonio Ruiz de Elvira, Madrid, CHAGL, 1982-84, 3 vols.

Pabanó, Francisco M., *Historia y costumbres de los gitanos,* Barcelona, 1915, y edic. facsímil, Madrid, Ediciones Giner, 1980.

Petrarca, Francesco, *Cancionero,* edición bilingüe de Jacobo Cortines, Madrid, Cátedra, 1989, 2 vols.

Pitt-Rivers, Julian A., «Honor y categoría social en Andalucía», en J. G. Peristiany, y otros, *El concepto del honor en la sociedad mediterránea*, Barcelona, Labor, 1968, págs 39-75.

———, *Un pueblo de la sierra: Grazalema*, Madrid, Alianza, 1989.

Quevedo, Francisco de, *Poesía original completa*, edic. de José Manuel Blecua, Planeta, Clásicos Universales Planeta, 1981.

Quindalé, Francisco, *El gitanismo. Historia, costumbres y dialectos de los gitanos,* Madrid, 1870.

Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española,* Madrid, Espasa-Calpe, 20ª edic., 1984, 2 vols.

Refranero general ideológico español, compilado por Luis Martínez Kleiser, Madrid, Real Academia Española, 1953.
Rodríguez Marín, Francisco, *Cantos populares españoles*, Madrid, Atlas, s. f., 5 vols. Publicado originalmente en Sevilla, F. Álvarez y cía., 1882-1883, 5 vols.
Sagrada Biblia, versión directa de Eloíno Nácar y Alberto Colunga, Madrid, BAC, 37ª edic., 1985.
Sanchis Guarner, Manuel, *Els vents segons la cultura popular*, Barcelona, Edit. Barcino, 1952.
Steuding, Hermann, *Mitología griega y romana*, Barcelona, Labor, 7ª edic., 1953.
Vasco, Eusebio, *Treinta mil cantares populares*, Valdepeñas, 1929-1932, 3 vols.
Vega, Garcilaso de la, *Poesías castellanas completas*, edic. de Elias L. Rivers, Madrid, Castalia, 2ª edic., 1972.
Violant y Simorra, Ramón, «Mitología, folklore y etnografía del fuego en Cataluña», *RDTP*, VII, 1951, págs. 602-51, y VIII, 1952, págs. 67-116.
Wheelwright, Philip, *Metáfora y realidad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.

ÍNDICE

Entre los autores españoles del siglo XX, ninguno ha alcanzado tanto renombre mundial como Federico García Lorca, y ello no sólo es debido, como han apuntado algunos, a lo extraordinario de su personalidad y a las dramáticas circunstancias que rodearon su muerte, sino, ante todo, a ese conjunto de voces misteriosas y resonancias atávicas que en su obra se perciben, y a través de las cuales nos aproximamos a los dilemas perennes del acontecer humano –vida, amor, destino, libertad, frustración y muerte–, y con ellos, a la raíz y el meollo mismo de nuestra existencia. Y, sin embargo, la originalidad y la universalidad de los dramas y los poemas lorquianos deriva sobre todo de sus cauces expresivos, y especialmente del lenguaje simbólico que el autor instaura, a través del cual sentimos la sensación de acercarnos por caminos misteriosos hasta el fondo inexplorado de nuestra propia psique, para encontrarnos en él con imágenes, símbolos y mitos primordiales, comunes a toda la humanidad, aunque a menudo olvidados. Pero la imaginación simbólica necesita para sustentarse una base material, y el verdadero poeta la descubre, como apuntó el propio Lorca, en los cuatro elementos de la naturaleza que distinguía la filosofía clásica: agua, aire, tierra y fuego. «De ellos parten –añadía Federico– infinitas escalas y gradaciones que nos llevan al número, a la luna, al cielo desierto y a la pura luz imaginada»; y entre los cuatro conforman, en la obra del autor, un sendero anfibio, similar al que recorre Preciosa en los versos de *Romancero gitano*, en el que confluyen las voces de la tierra, las embestidas del aire, los perfiles de la hoguera y el cristal sugestivo de las aguas.

Javier Salazar Rincón (Madrid, 1950), concluyó los estudios de licenciatura en Filología Hispánica en la Universidad Complutense de Madrid en 1972, y el doctorado en 1977, con una tesis sobre sociedad e ideología en el Quijote. Ha ejercido como lector de español en la Universidad de Gotemburgo (Suecia) desde 1973 a 1978, y actualmente es catedrático de Lengua y Literatura Española en el Instituto de Bachillerato «Joan Brudieu» de La Seu d'Urgell (Lérida), y profesor tutor de la Universidad Nacional de Educación a Distancia en el Centro Asociado de esta misma localidad. Además de algunos artículos aparecidos en revistas especializadas, es autor de *Fray Luis de León y Cervantes* (Madrid, Ínsula, 1980) y *El mundo social del Quijote* (Madrid, Gredos, 1986), obra con la que obtuvo el premio Rivadeneira de la Real Academia Española en 1984.

ISBN 84-477-0637-0

